

Lucian Bâgiu

**Lucian Blaga
și teatrul.**

Eseu despre absolutul estetic



OPERA OMNIA
PUBLICISTICĂ ȘI ESEU CONTEMPORAN

TIPO MOLDOVA

Lucian Bâgiu

**Lucian Blaga și teatrul.
Eseu despre absolutul estetic**

Colecția OPERA OMNIA
publicistică și eseu contemporan

Redactor: *Aurel Ștefanachi*

Coordonator serie: *Cassian Maria Spiridon*

Coperta: *Andrei Ștefanachi*

Tehnoredactor: *Roxana-Alexandra Costinescu*

ISBN 978-606-676-496-4

© Tipo Moldova

Editura TipoMoldova este recunoscută academic de Consiliul Național al Cercetării Științifice pentru domeniile filologie (PN-II-ACRED-ED-2012-0285) și istorie și studii culturale (PN-II-ACRED-ED-2012-0355).

Iași, 2014

Editura *Tipo Moldova*,

E-mail: office@tipomoldova.ro

www.tipomoldova.ro

Lucian Bâgiu

**Lucian Blaga și teatrul.
Eseu despre absolutul estetic**

Colecția OPERA OMNIA
publicistică și eseu contemporan

TIPO MOLDOVA

Memoriei prof. univ. dr. Vasile Fanache
(5 aprilie 1934 – 13 octombrie 2013)

Fons et origo

Prin martie 2001, student în anul III al filologiei albaiulienne, aflu că la anul IV un domn profesor venit de la „Babeș-Bolyai” predă un curs special „Scriitori filosofi: Lucian Blaga”. Într-o zi (să fi fost joia?) mă înfățișez în Amfiteatrul 8 „Vasile Pârvan”, alături de vreo patru studenți ai anului IV, iar pe ușă își face apariția magistral Vasile Fanache. Mă prezint timid și îi solicit permisiunea să asist și eu la curs. Vasile Fanache surâde și concede... La sfârșitul semestrului îl conjur să mă accepte în vederea coordonării lucrării de licență, cu subiect virtual Lucian Blaga. Profesorul consimte și mă întreabă ce anume doresc, biografie, poezie, teatru? Ezit o secundă (cursul domniei sale fusese despre poezie) și aleg teatrul. Primesc sarcina ca la începerea următorului an universitar să îi încredințez ceea ce voi fi scris peste vară. În august și septembrie 2001 am redactat, de mână (nu aveam computer și nici nu știam să lucrez cu așa ceva...), capitolele referitoare la *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*. În octombrie Vasile Fanache, navetând iarăși între Cluj-Napoca și Alba Iulia, lecturează cele două compoziții juvenile (aveam, încă, 21 de ani...) și îmi spune scurt că e bine; totodată, că trebuie să scriu despre toate cele zece piese de teatru semnate de Blaga. Prin mai 2002 teancul de manuscrise devenise apreciabil. Lucrarea de licență, asemenea. În referatul aferent, Vasile Fanache o recomandă publicării. Eu îl ascult, ca de obicei, foarte serios, precum novicele dând ascultare părintelui spiritual și îl întreb unde anume să o

public. Îmi sugerează să mă adresez unui alt profesor care naveta către Alba Iulia și care era directorul unei edituri în Sibiu. Mircea Braga se implică profesionist în proiect (între timp deveniserăm colegi de Catedră filologică), printre altele sugerând varianta de copertă. Bunicul meu, Gheorghe Roman și mama mea, Maria Lucia Bâgiu, asigură suma necesară editării celor 95 de exemplare ale primului meu volum de autor: *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, Sibiu, Imago, 2003. Unul singur mai am în bibliotecă. Volumul este prezentat, cu ocazia Festivalului „Lucian Blaga” din mai 2003, la Sebeș (de către o colegă de Catedră, Diana Câmpan), la Alba Iulia (de către Vasile Fanache) și la Cluj-Napoca (de către autor). Mircea Popa publică la rândul ei o recenzie. Anul următor Constantin Cubleşan coordonează *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* și îngăduie să iscodesc asupra *Meșterului Manole*. Peste ani, în 2009, capitolul dedicat lui Zamolxe este tradus în SUA de către Doris Plantus-Runey, iar cel referitor la *Înviere*, citat într-un studiu scris în spaniolă de Mariano Martín Rodríguez. În pragul vârstei de 35 de ani, îmi este dor, uneori, de vara anului 2001...

Ediția de față reproduce textul original, al volumelor amintite, cu revizuiți minime, exclusiv la nivelul expresiei.

Autorul

Motto

„Asistăm la o degradare continuă a spiritualității (religie, filozofie, metafizică) la simple valori artistice. Procesul seamănă cu al entropiei universale. Proces ireversibil. Spiritualitatea își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară – păstrându-și doar eficacitatea estetică”.

Lucian Blaga

„Absolutul nu poate fi extirpat, ci numai degradat. Și spiritualitatea arhaică, așa cum am descifrat-o, însetată de ontic, se continuă până în zilele noastre: însă nu ca act, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o nostalgie creatoare de valori autonome”.

Mircea Eliade

A Brief Foray into the Dramaturgy of Lucian Blaga

"Zalmoxis, A Pagan Mystery" (1921) is a dramatic poem in which each character autonomously structures his own discursive lyric, expressing thus a variety of concepts over the spiritual foundation of the Dacians. The charm of each nuance in part relates in the last instance, the mode in which the author understands the proper structure of the actual dramatic perspective above the revolt of our non-Latin foundation. The new god is a vain and vengeful one. His emergence from the data of the natural condition of humanity tries the character who is both chthonic and Dyonisiac of the new religion. The solution to transform the prophet Zalmoxis into one of the gods of the traditional polytheistic religion appears rightfully inherent, the only compromise possible for a community unprepared and incapable of being initiated into monotheism. The Dacians would close their eyes to the teachings of the Blind One while in a spiritual night they are complacent, so evident because they cannot perceive the truth; they cannot live the religious revelation the way it is very possible to do. The Dacians were not Greek, but to catalogue their faith whether by the embodiment of the Dyonisiac, or the regimentation of the Apollonian means to denature the true spiritual dimensions that were impossible for them to define in the first place. The Dacians configured by Lucian Blaga in "Zalmoxis" have a heterogeneous character in comparison with the

concept of humanity. They are an imperfect construct, their community is undefined, and it is but an embryo of society. The interpretation in conformity with Dacians, who would have been more than men, is illusory; Dacians appear as something less than men. Their incapacity to frame within a specific divine project need not be viewed as a spiritual failure. Moreover, the Dacians were not yet ontologically completed and thus were unprepared for the revelation of the new faith of the Blind One. The original mystery of existence cannot be, therefore, overcome: you, as a man, endowed or not, to intuit, however incomplete, imperfect and partial, you are finally forced to let him subjugate you. To recognize oneself bound in the face of the mystery means, at most, to know it luciferically, meaning the guarantee of survival of the secret beyond yourself. It is tragedy from here on in, but all the greatness of the human condition as well, because the ontological destiny of man is to live in the "horizon of mysteries" and to be endowed with "revelation" that is realized through the act of creation, from the prophet. The destiny of the prophet Zalmoxis would have been to sacrifice himself for his entire people, as a kind of scapegoat over whom he concentrates the sins of the community, sacrificed by people in order to be forgiven and saved by gods. Once they have accomplished the killing of the prophet Zalmoxis, killing even his statue, the Dacians earn the revelation of the myth of the Blind One. Post facto they seem to believe that The Blind One is, from this day forward, among them, theirs, themselves. In Lucian Blaga's debut play he does not reconfigure the cult of Zalmoxis in his historical markings, but rather creates a space in which the creative imagination of the poet begets his own myth. Between the chthonic and the uranic, in Blaga's play, it is possible that Zalmoxis could have lost contact with his kind. Starting from an existential dimension so specific and familiar of his people, namely the chthonic, Zalmoxis will have estranged himself to Dacians through his overstay in a cave, where in his attempt to embrace a new dimension - the uranic - seemed too much to those below, who, prisoners of their own spiritual limitations, ontological

or drastically sanctioned and from within a primary instinct of self-protection. However, the myth is born spontaneously after the disappearance of the prophet, the intuition and consciousness of the Dacians suggesting a revelation. Sacrificing his messenger, the Blind One guaranteed his being in the horizon of immortality.

In the second play Lucian Blaga wrote, *"Tulburarea apelor"* (*"Whirling Waters"*, 1923) the author imagines an Orthodox Romanian priest from Transylvania which, at 1540, strives to find out a new spiritual path for his people. This new and yet unidentified religious belief – presumed to be the single authentic one – is different both from the Lutheranism from the citadel of Sibiu (Hermannstadt) and from the Dionysian features the virgin Nona carries out in an erotic behavior. We come to understand that the priest lingers for a religious entity that has not abandoned the world – as the Orthodox God seems to have done – but is a living continuous presence within the immediate reality. All the kingdoms are a manifestation of this ubiquitous spirit called *"Jesus the Earth"* in a genuine expression of pantheism. For Lucian Blaga this is an aesthetic way of revealing how the assumed religion of the pre-historical Thracian / Getae / Dacian prophet Zalmoxis – the sacred nature – has perpetuated and adapted itself in the medieval Romanian mentality and culture.

Lucian Blaga's play *"Daria"* (1925) is a bourgeois melodrama or a psycho-analytic drama. Our approach is from a perspective which goes beyond both the triviality of the surface theme (i.e. is the lack of satisfaction a wife experiences in domestic love) and the artificial speech the protagonists resort to. The underlying characteristic which eventually redeems this rather peculiar dramatic experiment is the very significance the author assigns to human instincts, seen as an essential feature and a true innate value of humanity. The whole play is a plea for the will and the possibility of humankind to find out by itself the ways to step into the transcendental absolute, to make the *"ontological leap"*, to become part of the great unknown by means of events of the *"profane"*

creature: love and creation. To what extent is man successful in such a naïve and ambitious undertaking we are yet to interpret. We also draw a parallel with other contemporary European expressionist artistic works that might have influenced Lucian Blaga, most notably Frank Wedekind and Edvard Munch, in an attempt to outshine the limitative Freudian outlook.

Styling in art has both the lure and the hazard to oscillate between the achievement through the aesthetic sublime and the unfulfillment in the marginal areas of the aesthetic that bear the name kitsch. A cycle of intellectual concerns of the author Lucian Blaga are embodied in the existential obsessions of the characters of the drama "Ivanca" ("The Deed", 1925) in such a way that the artistic transfiguration at an elevated level makes easy way for the conceptual and formal schematization, with uncertain outcomes. The essential features of the new drama do not produce intellectual or artistic revelations, they are not outposts of a bridgehead but suggest a lonely dead end, an itinerary that may be interesting for its path, but is also surprising for its incapacity to find a different solution of the resolution, other than conventional patterns. "The deed" of Luca the painter may be accounted for positive constraint of the hence enlightened obsessions. "The deed" of the playwright Lucian Blaga looks more like a stalemate. The three cardinal points of the drama are three slices of life that make up a personality: Luca the painter, The Father, Ivanca. It would be an error to account any of the three protagonists a viable autonomous ontology. Hypostasis of a tout ensemble, the three fragments make up a puzzle. The Father and Ivanca act for the vitals, they are shades of the profound diapason that circumscribes human individual. The superficial shell, apparent and fake, is embodied by Luca the painter. The metaphysical (or, more prosaic, psychoanalytical) essence is to be the final value of two antagonistic powers that do not balance out each other in the end. The centrifugal power of the painter who is lingering while brushing up (a way of evasion after all) is transfixed in a silent facing with the centripetal power of the other two fragments of being. The Father

and Ivanca seem to carry it off well, outnumbering the young artist by their innate way of self-being. Luca the painter is tormented and alone on the rampart of a face-off where he infers the falsehood of his undertaking, of his stand and of his resources. Thus the nature of the painter experiences an ever increasing stress, up to the incumbency of an identity implosion. This institutes the necessity to commit the redemptional and illuminating deed, a unique resolution to surmount the existential impasse.

We endeavor to point out the aesthetic perspective the philosopher, poet and playwright Lucian Blaga offers in his unique pantomime, "*Învieire*" ("*Resurrection*", 1925). The author made full use of Silence as an aesthetic textual technique and a virtual feasible stage device in order to experience and to appropriate a passage to (and a revelation of) "the absolute". Mythology and mythological reason are transitional steps in this spiritual journey, which is made up of a combination of successive "synthesis images", similarly found in the folk ballad "*Vochita*", along with the pagan rituals and beliefs of the Romanian patriarchal world.

In Blaga's masterpiece, "*Meșterul Manole*" ("*Manole, the Master Mason*", 1927) Mira is the perfect purity where the demonic of the master mason has no access. The craftsman's wife is the embodiment of innocence, the heavenly depiction of mankind as opposed to demonic Manole. "*Serenity*" and "*light*" are words that repeatedly occur in her monologue thus suggesting the plenitude of being she is about to conceive when she would be raising into the light her perfect precious, the church. Găman is the embodiment and the expression of the dark, ancient faith of the earth's powers. The very appearance of the character in the story of the play seems to be part of a different logic, the fabulosity, the heresy, "fairy-tale like figure". He utters the words dissonantly and links the sentences into texts that have seemingly no logic for he professes a magic ritual, usually unconsciously, while falling into a trance, ecstatically, mediated by sleeping commonly. Through this ritual he enables the connection with another world, that of the powers of the earth. The

builders imagine through their sensitive responses a generic humanity. They are masons by spiritual vocation, actually emissaries of the anonymous crowd. Manole's journeymen stay for the dramatic swing between the ideal and egotism, which precedes the collective creation of a miracle, if committed in the name of humanity. The third mason, while explaining the work of art, metamorphoses it from an aesthetic to a religious asset. The sixth mason is the most outlined of all builders for he carries out a separate part that is to constantly gainsay Manole, to incite to insubordination and rebellion. The eighth mason is fully aware of the outstanding artistic accomplishment of all builders, their edifice about to become a cultural and even political symbol of the nation. There are several characters with a brief appearance in the history of the drama, thus having an apparent minor significance in designing the play. They seem to be mere "working tools" for the playwright. However when relating them to the major issues of the literary product and if integrating them in a larger vision of the whole creation of the author their significance and role can be outlined in a more adequate manner. The Herald may stand for the impossibility of the common man to understand the drama of the artist, for the incapacity of a mediocre person to assimilate the aspirations of the genius. The Second Carter is a good opportunity to express the Middle Ages relations between the Orthodoxy of the Romanians and the Lutheranism of the Saxons in Transylvania, the Protestantism and the whole religious Reform having been rejected naturally by the Romanian people. The Third Carter is the pretext to express in an artistic manner a historical reality, i.e. the major role Târgoviște played as a spiritual focal point for the Romanian Middle Ages Orthodoxy, but also as a centre for the religious printings in Romanian or Slavonic languages. Also one can distinguish the suggestion of a light irony on the behalf of the author with regards to the human prosaic hypostasis of the Romanian Orthodox priests when associating their two fundamental habits, anointing the priests and taking care of their own housekeeping. The Voivode is an image

of a person with a subtle, diplomatic intelligence that leaves room for a waggish wit. He is fully aware of his condition as patron of church building. He hesitates between two decisions he should make concerning Manole the Craftsman: either to highly praise the artist, the creator or to sentence to death the human murderer. Whichever decision he would make, he knows very well his prerogative as a ruler is absolute and supreme, the Middle Ages autocracy allowing him anything. Having a refined spirit, the Voivode understands from the very beginning both the superlative features of the creation and the sacrifice of the creator. His attitude seems to be benevolent, conciliatory, as he is very satisfied with the “gift” of the Masons – in his view the church belongs both to the ruler and to God. It becomes obvious the Voivode urges Manole to enjoy the “fruit of his endeavor and of his hands”. He forgives Manole, having been convinced that at the Last Judgment the church Manole has built would exculpate him of all sins. After Manole commits suicide the Voivode pays him the proper respect. The whole portrait configures the Voivode as an exceptional ambassador of his people, at a far distance from the bloody figure portrayed in some variants of the folk ballad, closer to the real historical character, the benefactor of the Argeş Monastery, Neagoe.

We strive to reveal to what extent Lucian Blaga’s seventh drama, “Cruciada copiilor” (“The Children’s Crusade”, 1930) is to be reduced to the status of an aesthetic antagonism of two Christian denominations, Catholicism vs. Orthodoxism. Though the author imagines two monks and a western crusade through eastern land, we come to realize that the most important aspects of the play are its other characters, i.e. the Lady of the Fortress, her child and Crazy Ioana; moreover, the Fortress itself, a place that could not be geographically mapped for it is not a real realm, but a mythical world, an imaginary boundary between reality and fairy-tale, a mental concept where the authentic ancient spiritual features of the patriarchal original Romanian culture and civilization still survive. We conclude that the drama is an artistic attempt to save the

paradisiacal innocence and at the same time a philosophical warning to the futile death spiritual corruption implies.

The Romanian apriorism, the presumed autochthonous ancestral mentality had no means to express itself through tragic drama in the antiquity. Thus the playwright Lucian Blaga introduces the presumptive conception by means of modern methods, the author being concerned with the metamorphosis of the native spirituality from prehistory to the ontological failure of modern times. With regards to "Avram Iancu" (1934) the mythical dimension seems to grow indistinct due to the historical facts. It reduces itself to the appearance of the protagonist from the legend and his final departure into the legend. Yet the well documented plot of the historical drama is merely an opportunity to cogitate on the insinuation of the absolute in the fatal development of the daily existence towards the "original, archetypal and eternal phenomenon".

"Arca lui Noe" ("Noah's Ark", 1944) is based on a folk tale influenced by Bogomilism. Brother and Unbrother stand for the antinomic duality of the absolute principle. Fellow and Unfellow are indestructibly united. Unbrother cannot be mastered and Brother would be an ontic sterility if his fellow absent. However the Bogomilic vision becomes complicated in Blaga's meaning. The greybeard Brother, the Patriarch is "the forefather of all ancestors" who comes "from here and from further away", that is the archetype monad. Yet, if Unbrother is the shadow of Brother, one has to conclude that he dates from the same beginnings, also "the forefather of all ancestors". Therefore, who and where might be their father? If not "in existence" anymore, then the mankind might have been left at the mercy of an amicable but eternal facing of the two brothers. The prototype of humanity looks like a waste, a spiritual mutant so the will of the Patriarch arises with a drastic determination. If the mankind created in the likeness of Brother bears more resemblance to Unbrother, then the Patriarch himself is about to find his own needlessness. Thus a new series of ontology is to be created in order

to provide another chance to the ontic itself. Through a *coincidentia oppositorum* we can assert that in “Manole, the Craftsman” life is a receptacle for creation whereas in “Noah’s Ark” the creation is the sole receptacle for life. One could argue a Sophianic expectation (adapted by the philosopher Lucian Blaga from Spengler and Frobenius, the transcendent descending, revealing itself in a embodiment of the universe): the Ark itself rises as the supreme receptacle of Life, assigned by the absolute.

“Anton Pann” (1945), Lucian Blaga’s last drama is highly autobiographical. When writing about the popular poet, musicologist and composer Anton Pann, about his love for life and his sacrifice for his literary work, Lucian Blaga is writing, more than ever, about himself. “The Story of the Word” is to be made up out of the people’s proverbial sayings brought together by Anton Pann. The book becomes an artistic expression of the Romanian apriorism, of the ethnical genius in a balance realm. This is possible for the autochthonous “mioritic” space has preserved its connections to the magic even in the modern prosaism. The contacts with the age of the superstition, of the myth are not lost forever. The poet finds himself in a tragic state, caught between vow and denial. Just like Manole the Master Mason, he has both the awareness he is predestinated for the daimonic mission to create and the intuition he cannot dissociate the act of creation from the most specific feeling of human life, which is to be sacrificed, the love. On the night he creates “The Silent Song” the poet gives away everything for his work. The poet is anchored both in the near horizon and “beyond”, bearing both the human bit and the daimonic predestination in his genius nature, leaving from history and making a halt, eternally, into the story.

In English by Lucian Bâgiu and Doris Plantus-Runey

Instituirea „estetică” a spiritualității absolute prin „misterul expresionist”

Dincolo de toate clasificările și interpretările virtuale, teatrul lui Lucian Blaga se construiește în secvențe de *coincidentia oppositorum* întrucât este un teatru al conflictelor de idei. Autorul caută să suplinească prin teatrul său adevăruri pe care nu i le poate revela rațiunea. Fabulația are o aparentă apartenență la istoric, dar personajele sunt idei create de imaginația sa. Petre Manoliu și Octav Șuluțiu sunt printre primii care observă apartenența dramaturgiei blagiene la „teatrul de idei”, cel din urmă relevând, alături de importanța istorismului, autohtonismului și legendarului, pe cea a tăcerii, element dramatic principal. Mircea Bogdan intuiește corect că teatrul lui Blaga este o artă a cuvântului, Mircea Braga dezvoltând ideea unei viziuni artistice asupra specificului național și a întrupării într-un teatru de mare adâncime ideatică, creându-se „unicul teatrul artistic din literatura noastră”¹. Între cei care au acordat o atenție sporită în ultima vreme dramaturgiei blagiene, o cercetare cu valențe exhaustive este cea a Doinei Modola, la opiniile căreia ne vedem nevoiți a subscrie. Așadar, „intrigile se încarcă iradiant de simbolistică ontică și ontologică, alimentate în adânc de o înțelepciune străveche, reconsiderată cu ochi noi din perspectivă

¹ Mircea Braga, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului* în „Steaua”, anul XIX, nr. 3, martie 1968, p. 5-12; nr. 4, aprilie 1968, p. 14-23.

universală. (...) Fiecare dintre piesele blagiene, concepute ca episoade teatral dramatice ale unei ample epopei naționale, alcătuind o frescă realizată procesual, din capitole cruciale, emblematice, ale unei istorii milenare, devine prilejul unei recuperări culturale specifice, prin recurgerea la forme spectaculare ceremoniale”¹. Același exeget lansează și o reconsiderare a apartenenței la forma teatral-dramatică, speculația că Blaga ar reconfigura tragedia fiind surclasată de o pertinentă argumentare a recuperării unor formule mult mai diverse și mai justificabile estetic și cultural, forme teatral-dramatice preponderent nonaristoteliene. Istoria a privat cultura română de experimentarea nu doar a tragediei antice, ci și a misterului medieval, dramaturgia blagiană izvorând „din adâncul sentiment de frustrare în fața istoriei – lait-motiv al gândirii blagiene – dintr-un generic «dacă ar fi fost să fie», manifestat într-un secol erudit”². Și, cu erudiție, Blaga a oferit o șansă misterului antic (*Zamolxe*, 1921), scenariului mistic renascentist (*Tulburarea apelor*, 1923), „jocului dramatic” expresionist (*Fapta*, 1925), pantomimei mistice medievale (*Înviere*, 1925), dramei psihanalitice (*Daria*, 1925), tragediei instauratoare (*Meșterul Manole*, 1927), misterului simbolist (*Cruciada copiilor*, 1930), frescei istorice (*Avram Iancu*, 1934), parabolei biblice (*Arca lui Noe*, 1944), jocului cu măști (*Anton Pann*, 1945). Mai mult chiar, Doina Modola apropie dramaturgia primei perioade de creație (1920-1925) de manifestările, tendințele și revendicările avangardei teatrale românești, reprezentată de grupările *Teatrul nou* (1920), *Studio* (1921), *Insula* (1921), *Poesis* (1922), *Teatrul sintetic* (1925). Propunerea poate părea ușor hazardată, în orice caz autentică, realitatea fiind că ar putea explica îndelungata incertitudine a aprecierii dramaturgiei blagiene și mai ales „interpretările monocorde ale întregii creații din perspectiva unor poetici tradiționaliste clasice sau realiste, care au perceput mai

¹ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Ed. Anima, 1999, p. 13.

² *Ibidem*, p. 14.

degrabă derogările în raport cu normele comune decât specificul inherent acestei dramaturgii”¹.

Indubitabil Blaga se baza pe o viziune antropologică, dar modalitatea de a o exprima artistic aparține tehnicilor moderniste, în acest sens expresionismul luând o accepțiune proprie în teatrul său. De identificat prin raportarea la expresii stilizate, esențializare și abstracțiune, expresionismul este perceput de Blaga nu ca un curent modern, ci ca o categorie tipologică recognoscibilă în întreaga istorie a culturii. Expresionismul este un stil cultural care promovează valoarea și ideea de „absolut”, precum și raportarea la principiul cosmic, ontic. Recuperarea estetică a spiritualității absolute aparține așadar expresionismului în măsura în care vom considera expresionismul ca pe un stil detectabil în cultura europeană medievală și modernă, inclusiv în cultura populară românească și chiar în spațiul extraeuropean, la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc. „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, îl întrece, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”². Din această perspectivă teatrul blagian aparține cu siguranță expresionismului, categorie tipologică ce urmărea „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*”³. Însă ori de câte ori vom aborda dramaturgia lui Blaga din perspectivă estetică, nu vom putea ignora că „normele artistice reprezintă de fapt o invazie a atitudinii culturale în «estetic»”, emanațiuni nu ale esteticului, ci ale unei „realități psihologice extra-estetice”⁴.

¹ *Ibidem*, p. 14-15.

² Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, București, Editura Minerva, 1990, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, București, Cultura Națională, 1924, p. 36.

I. *Zamolxe* (1921). Revolta fondului nostru nelatin

„...opoziția între modul în care concepe Magul raportul om-natură și modul în care îl concepe Zamolxe (de fapt dacii în piesă), așa cum această opoziție este formulată în dialogul dintre Mag și cioplitor, amintește îndeaproape opoziția apolinic-dionisiac din scrierea lui Nietzsche *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*.”¹

„...atât Nietzsche, cât și Blaga, avuseseră o bună intuiție culturală atunci când făcuseră din dionisyac simbolul reemergenței unui fond ancestral, de substrat nelatin.”²

Spiritul creator al lui Lucian Blaga cunoaște o reorientare în momentul în care se încheie epoca formației sale: necesitatea afirmării propriului spirit etnic în raport cu alte culturi nu se poate dispensa de implicarea în discursul artistic a unei concepții despre ființa și rostul existenței. Obiectivarea lirismului se va realiza prin recurgera la măști culturale, evidente în ciclurile *Moartea lui Pan* și

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga. *Opere*. 3. *Teatru*. București. Editura Minerva, 1986, p. XV-XVI.

² Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Iași. Institutul european, 1998, p. 185.

Versuri scrise pe frunze uscate de vie din volumul *Pașii profetului*. Tot în acest context va aborda un nou gen, poemul dramatic, în *Pustnicul*, inclus în volumul citat și dezvoltat în *Zamolxe*. Între acestea, cel mai disponibil în a determina atitudini de stranie deconcertantă rămâne *Zamolxe*, poem dramatic în care fiecare personaj își structurează autonom discursul liric, exprimându-se astfel o varietate de concepții asupra fondului spiritual al dacilor. Farmecul fiecărei nuanțe în parte relevă, în ultimă instanță, modul în care autorul înțelege a structura dramatic propria perspectivă asupra revoltei fondului nostru nelatin.

Ciobanului îi este frică de lumina lunii: „Soarele-i ușor, dar luna-i grea.”. O resimte ca pe o povară întrucât lumina propagată de lună nu este cea adevărată, originară. Este o reflexie nefirească a luminii reale, iar starea de cunoaștere a adevărului unic se află într-o condiție precară, dacă nu chiar eronată, în ceea ce-i privește pe daci, în speță pe Cioban. Cel care cade sub incidența luminii lunii nu mai este el însuși în raport cu lumea reală, în parte și pentru că lumea însăși care-l înconjoară nu mai este cea autentică, nu mai este relevată corect de o lumină falsă. S-ar putea susține o paralelă între condiția ontologică a oamenilor din *Mitul peșterii* (al lui Glaucon), al lui Platon, și ființarea Ciobanului sub incidența luminii lunii. Ambele ipostaze umane se află alături de proiectul realității esențiale. Ciobanul își conștientizează culpa, nefirescul ființării sale nocturne și dorește să se reintegreze în proiectul corect, doar că nu cunoaște modalitatea de a o face. Pe de altă parte, nu trebuie eludată o evidență: lumina lunii, „grea”, sub auspiciile căreia se regăsește dezarmat Ciobanul, constituie o trimitere directă la jumătatea nocturnă a cerului Aticii, tulburătoare, reprezentată de nimeni altele decât de misterele inițiatice și de obscurele ritualuri de sacrificiu specifice freneziilor dionysiace.

Efectele luminii nocturne sunt din cele mai nefaste pentru Cioban, el fiind transformat în pricolici: „... și-n chip de fiară neagră-mi sfâșiu / oile din turmă.”. Ciobanul performează un sacrilegiu, sau, mai corect, un ritual păgân, specific dionysiac: sfâșierea oilor,

sparagnos, care presupune în subtext și consumul cărnii crude, omofagia, poate punctul culminant al freneziilor dionysiace, moment în care muritorii fideli credinței păgâne, de origine tracică, credeau a se identifica cu zeul însuși, reprezentat de țap, cu Dionysos. Distrugerea limitei zeități-uman se producea prin beatitudinea provocată de extaz. Unificarea umanului cu animalitatea sugera reîntoarcerea în haosul lumii fără lege. Însă lipse dimensiunea eshatologică, cea soteriologică de asemenea, care apar doar în orfism. Dionysianismul nu făcea trimiteri la viața de dincolo și nici la nemurirea sau mântuirea sufletelor, ci pe acest pământ se producea o evadare spre o deconcertantă straniețate. Esența ritualului dionysiac era de a așeza mai bine prin sacralizare ordinea umană. Așadar în opoziția dezvoltată de Nietzsche în 1872, apolinic-dionysiac, Ciobanul este în viziunea lui Blaga materializarea dramatică a celei de-a doua ipostaze. Ciobanul însă nu a fost dintotdeauna subiectul unei atât de nefirești experiențe:

„Vrăjitorul

De când îți porți osânda?

Ciobanul

E-al șaptelea cules de vii.

Neastâmpărata droaie asculta-n livada Orbului
cuvântul lui Zamolxe.

Am fost întâiul care l-am brodit cu-o piatră”.

Ciobanul își numără osânda în repere bahice, atât de comune vieții cotidiene a dacilor, dar și alaiurilor dionysiace de pe dealurile Greciei antice. Dincolo de evidențe, Ciobanul se relevă apostol al noii credințe propagate de Zamolxe, chiar dacă nu este conștient de rolul ritualic pe care-l interpretează consecvent. Amintește în acest sens de bacantele lui Euripide sau de Ajax Telamonianul din Salamina, al lui Sofocle, muritori asupra judecății cărora zeul își exercită nemijlocit voința. Transferul noii credințe dinspre profetul acesteia, Zamolxe, înspre primul său discipol, Ciobanul, se va produce la nivelul gândului fără glas, fără cuvinte, printr-o privire care va însemna urme adânci în conștiința primului muritor care schițează gestul

renegării unui aparent proscris:

„Nu mai știu, am tremurat apoi și mă durea,
căci tânărul deschise ochii mari și triști –
și n-a-ntrebat de ce.

Dar în aceeași seară s-a ivit și luna.

Mi-am sfârticat cinci oi și-am plâns în lâna lor”.

Pentru a convinge o comunitate cu propriile sale tradiții de autenticitatea unei noi credințe religioase, Zamolxe oferă drept exemplu de convertire pe primul său opozant. Culpă de a nu fi recunoscut noua credință, a Orbului, este ispășită prin grave tulburări ontologice. Noul zeu este unul orgolios și răzbunător. Ieșirea din datele condiției firești ale umanului probează caracterul htonic, dionysiac, al noii religii. Însă tot aceasta ar putea oferi și soluția reintegrării într-o ordine a firescului, a umanului, condiția fiind simplă, obediența, recunoscându-ți eroarea inițială:

„Mă duc pe urmele acelui tânăr cu ochi mari
și caut în nisipuri sângele ce-a curs din trupul său.

Când sorb o picătură, mă dezmetecesc
și iarăși mă fac om”.

Ciobanul este înfricoșat însă într-o mai mare măsură de caracterul vindicativ al noului zeu Zamolxe decât de autenticitatea noii credințe a Orbului. Dorința esențială a Ciobanului este aceea de a scăpa de sub incidența viețuirii sub auspiciile nocturne: „Păzește-mă de lună” imploră el, apelând la Vrăjitor (sacerdot/șaman tradițional), dovadă că dacii nu erau pregătiți să asimileze noua religie a Orbului. Soluția de a-l transforma pe Zamolxe profetul într-unul din zeii unei tradiționale religii politeiste apare astfel drept inerentă, unicul compromis posibil pentru o comunitate nepregătită și incapabilă de a fi inițiată în monoteism. Că învățătura orbului le era străină dacilor o dovedește și faptul că Ciobanul caută o scăpare făcând apel la Vrăjitor, în fond un farsor care, invocând spiritul focului – duh primar atât în sensul de primordial, cât și de rudimentar – se folosește de o viclenie raționalului pentru a denatura o învățătură primejdioasă prin incomprehensibilitate și condiția sa

novatoare. „Zamolxe n-a fost om” decretează vocea Magului ascuns, sacerdot care intuindu-se expus aneantizării nu are putința de a contracara prin ritual tradițional, ci prin iluzia unui mit virtual, mit care, odată patentat, este ușor încadrabil în vechile practici rituale, poate adăugându-le noi forme și dimensiuni, dar asigurându-le supraviețuirea: riturile apolinice. Apolinicului îi era specifică armonia formelor vizibile, aparența unei seninătăți calme, echilibrate, neproblematică. Adept al acestei paradigme ontologice pare a fi redevenit Ciobanul când se împărtășește din sângele vărsat din trupul lui Zamolxe, sub forma vinului din craniu, iar apoi îngenunchează supus noului zeu, urmând a-i aduce jertfe păstrăvi pe altar – coincidențele cu aspecte ale creștinismului sunt omniprezente în acest poem dramatic. Reintegrarea în datele echilibrate, armonioase, bine precizate și determinate ale unui cult de tip apolinic pare a se fi realizat după dorința și voința Magului.

Că noul cult, al lui Zamolxe-zeul, nu este unul veritabil, transpare și din parabola prezentă aparent incidental și neglijabil în actul al doilea, care constă într-o soluție facilă aflată de copii pentru a evita ororile realității. Înfricoșat de „ciobanul care se face noaptea priculici”, copilul cel mai mic, Nusitatu, va asculta povața celui mai mare pentru a se feri de expunerea nefastă la această metamorfoză străinii firii umane: închizând ochii, copilului i se pare că e noapte și că datorită întunericii nimeni nu l-ar putea repera. În fapt identificăm, în această situație existențială transpusă la nivel ludic, reacția dacilor aflați în incongruență cu esența învățaturii Orbului. Temându-se de aceasta în mod similar cu temerea lui Nusitatu, ei vor accepta naivi o stratagemă eronată, dar convenabilă, de a se debarasa de pericolul expunerii la o filozofie existențială pe care nu o puteau concepe și asimila. Aceasta le-ar fi relevat deșertăciunea condiției lor spirituale și i-ar fi supus aneantizării sub raportul metafizicului, răpindu-le tocmai acea componentă a ființării care îi definea ca o comunitate umană. Dacii vor închide ochii la învățătura Orbului, iar în noaptea spirituală în care se complac evident că nu pot percepe adevărul, nu pot trăi revelația religioasă, după cum este foarte

posibil ca nici Orbul să nu îi mai identifice ca virtuali credincioși. În nebuloasa voluntar creată le va fi ușor să îl considere pe profetul unei noi credințe drept un firesc reprezentant al galeriei religioase tradiționale. În definitiv este chiar binevenit, fiind unul de al lor, de neam getic, toate zeitățile dacice fiind originar alogene:

„Ghebosul

... E bine-așa: de-acum aveți
un zeu care-nțelege și limba voastră.

(*Ironie:*)

Ceilalți nu vorbesc decât grecește”.

Paralela dintre jocul copiilor și reacția comunității poate fi probată și la nivelul celui care manipulează, aici putându-l identifica pe Mag transpus în „cel mai mare copil” iar pe Vrăjitor în „cel mijlociu”. Mai marele unei comunități este investit cu încredere din partea celui mai mic, iar la vreme de restriște cel mai mic dorește să creadă în competența celui mai mare. Acesta, la rândul-i, înțelege a fi de datoria sa a-și satisface orgoliul manipulându-l pe cel situat mai jos în ierarhia comunității. Un intermediar, mijlociul „șiret, stăpânindu-și râsul”, va exploata situația inerent creată. Din ecuație toți vor ieși satisfăcuți și încredințați, deci comunitatea este mântuită în ansamblul ei, în aparență. De suferit suferă principiul, Ideea, care este denaturată și profetul ei, care este arestat spiritual. Sextil Pușcariu este primul care observă acest aspect, în urma unei lecturi a piesei, lectură realizată chiar de autor: „... gloata lipsită de convingeri adânci, care, în tendința ei de divinizare, uită ideea semănată de apostol din momentul când i-a ridicat o statuie în templu;”¹.

Și totuși, dacii nu erau greci, iar a le cataloga credința fie ca întrupare a dionysiacului, fie ca înregimentare în apolinic înseamnă a le denatura adevărata dimensiune spirituală, dimensiune care le-a fost în primul rând lor înșile imposibil să o definească. Caracterizarea

¹ Sextil Pușcariu, *Memorii*. Ediție de Magdalena Vulpe. Prefață de Ion Bulei. Note de Ion Bulei și Magdalena Vulpe. București. Editura Minerva. 1978, p. 533.

cea mai expresivă în acest sens ne este oferită de un intrus, străin de comunitate, singurul care poate obiectiva ființarea lor. Cioplitorul grec va apropia Firea dacilor de credința Orbului într-o chinuitoare interogație retorică:

„Și oare dumnezeul orb al său e altceva
decât ăst fel al Firei și al dacilor –
sălbatic, chinuit, orb, straniu și veșnic frământat?
O, nu. Aicea nu mă simt împrejmuț de oameni,
ci așa de mult în mijlocul naturii,
încât mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi pe cap
în loc de păr – ca stâncile”.

Cu toate acestea, un conflict între condiția metafizică a dacilor și înțelepciunea Orbului se perpetuează de-a lungul poemului, deci diferențe trebuie să subziste între cele două credințe. O posibilă explicație o oferă George Gană: „... dacă apropierea de natură este fondul învățaturii lui Zamolxe și al felului de a fi al dacilor, înțelegerea sau trăirea acestei apropieri e diferită: în timp ce semenii săi trăiesc în chip firesc «starea de natură», sentimentul apartenenței la ea, Zamolxe le aduce conștiința separației și a unei distanțări care să facă posibilă deopotrivă cuprinderea naturii ca întreg, venerarea ei ca divinitate absolută (divinizare și ipostaziere mitică) și dominarea ei, participarea la cosmic prin contemplarea lucrurilor și prin continuarea procesului creator al naturii.”¹. De fapt, dacii configurați de Lucian Blaga în Zamolxe au un caracter eterogen raportați la conceptul de umanitate. Sunt un construct imperfect, comunitatea lor e neformată, nedefinitivă, este doar un embrion de societate. Interpretarea conform căreia dacii ar fi fost mai mult decât oameni este iluzorie; dacii apar ca mai puțin decât oameni. Incapacitatea lor de a se încadra într-un anume proiect divin nu trebuie însă privită ca un eșec spiritual. Atât doar, dacii erau încă neterminați ontologic și astfel nepregătiți pentru revelația noii credințe a Orbului.

¹ George Gană, *op. cit.*, p. XIV.

În acest context Magul, care întreprinde o operă de falsificare, nu trebuie numaidecât condamnat. Ca un părinte spiritual, el înțelege a se îngriji de copiii săi. În această privință, părerile Cioplitorului și ale Magului, doar aparent contrarii, admit în subsidiar aceeași stare de fapt: caracterul ludic, infantil, al dacilor:

„Cioplitorul

O, crede-mă,

cu inima l-au priceput și-i sunt aproape.

Dar dacii au închipuire de copii.

Magul

Dac-ar trăi cum a râvnit Zamolxe,

ei s-ar mistui ca focul.

Copiilor le trebuie vis blând să-i liniștească,

și lumină să le ție-n frâu pornirea,

zăgaz puterilor ce colcăie-n pământul lor,

prea rodnic în izvoare turburi”.

Magul este pe deplin conștient că apolinizarea profesată de el este compromisul cultic pentru a le asigura „Copiilor” liniștea. Acțiunea Magului poate fi inspirată de – sau pusă în paralel cu – acceptarea lui Dionysos în panteonul grec, descrisă de Erwin Rohde în 1893 astfel: „pentru a realiza aspirația la universalitatea religioasă de care erau neîndoielnic însuflețiți, preoții săi [ai lui Apollo, n. a.] luară sub protecția lor cultul dionisiac. (...) Dar cultul la a cărui propagare și, fără îndoială, și ordonare oracolul de la Delphi a contribuit, era un cult al lui Dionysos îmblânzit și civilizat”¹.

Pe de altă parte fenomenul religios numit Zamolxe era o idee recurent-obsesivă a perioadei interbelice, fiind resimțit ca o trăsătură definitorie a originilor incerte ale specificului național. Nichifor Crainic afirma, în 1924, în paginile „Gândirii”, în eseu *Parsifal*, că în cazul romanizării din Dacia s-ar fi ivit pentru prima dată contradicția dintre sufletul nostru autohton și formele străine. Sufletul tragic, dionysiac, al „pădurețului Zamolxe” – „Zamolxe păduraticul” zice

¹ Erwin Rohde, *Psyche*. București. Editura Științifică și Enciclopedică. 1989, p. 244.

Magul, „tinere veșnic păduratic” spune Zemora – nu s-ar fi putut integra în cuprinsul armonios, echilibrat al formelor civilizației romane. În opinia lui Nichifor Crainic această antiteză artificial aplanată constituia o operă de falsificare care ilustra fenomenul de pseudomorfoză: captarea unui suflet primitiv în formele străine ale unei culturi înaintate. O idee similară fusese anterior exprimată de chiar autorul poemului dramatic, în 1921, în paginile aceleiași reviste „Gândirea”, în eseul *Revolta fondului nostru nelatin*: „Vorbim despre spiritul culturii noastre; vrem să fim numai atât: latini – limpezi, raționali, cumpătați, iubitori de formă, clasici – dar vrând-nevrând suntem mai mult; (...) se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem însă un bogat fond slavo-trac, exuberant și vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e adeseori sfârticată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin”¹.

„Avant la lettre”, soluția Magului de a-l transforma pe Zamolxe din profet al credinței Orbului în zeu al propriului cult poate fi încadrată în coordonatele unei opere de falsificare spirituală în termenii definiți de intelectualul gândirist. În acest context se naște o dilemă esențială: care dintre ideologii antinomice este cea autentică, prin raportare la absolut? Zamolxe însuși pare a se afla în impas, deoarece se exilează în peșteră, unde „adastă” ca în uterul matern, ca o monadă într-o virtuală devenire, trăind chinuitoarea revelație a incompatibilității dintre Orb și dac. Pare a realiza că venit într-un timp impropriu, într-o lume nepregătită pentru a-l întâmpina:

„Mi-e teamă că voi duce prea devreme
noua credință între oameni”.

¹ Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în „Gândirea”, anul I, nr. 10, 1921, p. 181-182, *apud* Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1973, p. 48.

Însă ieșirea lui Zamolxe în lumină este inevitabilă și inerentă. Alter-egourile sale, viziuni ale propriei condiții de profet în varii ipostaze, îi lămuresc ireversibilul: profetul nu se poate eschiva de la asumarea propriului destin irevocabil, nu se poate deroga de la traseul prestabilit în conformitate cu fatumul. Primul avatar, Moșneagul, identificabil cu Socrate, îl admonestează:

„Când ești izvor, nu poți decât să curgi spre mare!

Tu, Zamolxe, tu de ce ađaști?”

Postura sa amintește, nu întâmplător, de aceea ulterioară a inițiatorului creștinismului, Iisus Hristos. Tânărul „cu coroana de spini” îi certifică soarta:

„Ți-aduc un zvon de dincolo.

Apropie-se clipa ta, om nou”.

„Cel de pe rug”, un evident viitor Giordano Bruno, este cel mai drastic în a formula lipsit de echivoc sentința, unica posibilitate de consumare cu rost a trecerii sale prin viață:

„Sus omenire, către cer,

sau viermii să te roadă în mormânt!”

Deși își poate intui propriul sfârșit – sau poate tocmai de aceea – din fărâmele care i-au fost oferite – poate chiar de către Orb pentru a-l scoate din impas –, Zamolxe înțelege să își accepte soarta: „Iese furtunatic din peșteră. O mare de lumină îl întâmpină”. Transfigurarea dramatică și adaptarea scenei din grădina Ghetsemani nu s-a abătut de la proiectul divin.

Condiția tragică nu este însă a comunității, care poate – sau nu – să viețuiască înafara datelor predestinate de principiul transcendent, Orbul. Condiția metafizică a comunității nu este mai puțin autentică, chiar dacă nu se înscrie în constructul promovat de Zamolxe. Dacii pot ființa în continuare într-un anumit stadiu al ontologiei, cel instinctual, fără a fi astfel conștienți că ar fi blamabili sau ar săvârși o culpă. Dacii pot fi consemnați ca un conglomerat care nu depășește limita iar povestea lor se închide astfel. Tragicul îi aparține însă lui Zamolxe, cel care este conștient că are de îndeplinit un rol precis, predestinat, rol pe care „publicul” tragic nu îl

recunoaște, nu îl acceptă. Zamolxe este astfel singurul asupra căruia planează pericolul de a eșua.

Zemora fecioara, prima care l-a întâlnit pe Zamolxe, nu reiterează, după răstimpul adăstării acestuia în peșteră, performanța investiției profetului cu priceperea în „a povesti despre începutul lumii”. După șapte ani, la ieșirea profetului în lumină, întâlnirea dintre ei se repetă, dar nu mai este aceeași. Fecioara îi vorbește omului despre zeu, fără a înțelege că același om o privește în ochi și că zeul nu poate exista:

„Zamolxe-a fost prea mult privire,
iar acesta-i prea mult om”.

Parte din vina în virtutea căreia Zamolxe nu mai poate fi profet îi aparține protagonistului însuși. Aceasta poate fi dedus din dialogul referitor la moartea cântărețului dac Madura, variație pe aceeași temă fixă, omul hărăzit cu darul divin de a comunica semenilor o frântură din transcendent.

„Zemora

Trăia în cetățuia lui, tot singur,
până ce-și ucise sufletul”.

Sufletul, frântura sa de umanitate, și l-a ucis și Zamolxe trăind în sihăstria sa din peșteră. Roibul întrezărit în „colb de lună” este ultimul mesager a ceea ce a fost odată cântărețul. Armăsarul nu poartă stăpân în goana sa „splinatică” spre castel, simbol ambiguu și polifonic: al turnului de fildeș, al așezământului oamenilor, al localizării instanței superioare, a ceea ce nu poate fi cucerit. Harfa pe care o târaie în drum dă a înțelege dacilor, aparent, că harul său divin s-a sfârșit. Harfa nu va mai naște încântare mânuită fiind de Madura, căci el și-a consumat destinul. Se ridică însă întrebarea reprezentant al cărei credințe – și finalități metafizice – este cântărețul Madura. Este el un avatar al lui Orfeu, care vrăjea cu lira sa fermecată sălbăticiunile pădurii, instaurând astfel formele armonioase, acalmia, seninătatea? Sau este un cântăreț din alaiul lui Dionysos? Muzica aparținea, conform lui Nietzsche, sferei de acțiune a acestui zeu, întrucât formele muzicii stârnesc neliniște în sufletul receptorului,

ritmul muzicii trimite la curgerea dizarmonică a tot ceea ce există. Așadar dispariția lui Madura semnifică instaurarea arbitrariului vitalist-organic, sau dimpotrivă a unei dominări a Firii prin coparticipare contemplativă la cosmos? Sugerează eșecul profetului Zamolxe sau dimpotrivă al anticipării revelației învățăturii Orbului?

De ce Madura a înțeles că trebuie să moară le-a transmis semenilor prin cântul a cărui melodie era deja fluierată de ciobani de multă vreme, cânt primordial, liant al metafizicului autohton, cânt căruia Madura nu a mai trebuit să-i afle decât cuvinte potrivite. Anume, în „zariștea pleșuvă” sălășluiesc „taine vechi”, taine care nu pot fi cercetate de gândul său nătâng. În preumblarea sa prin crâng va fi rănit de ghimpi. Sângele din rană, durerile sale, vor da glas harfei în înserare nu pentru a exprima neapărat noi revelații, ci pentru a conștientiza veșnicia acelorași taine bătrâne. Misterul originar al ființării nu poate fi așadar nicicum surmontat; tu, ca om, hărăzit sau nu a-l intui, oricum incomplet, imperfect și parțial, ești nevoit finalmente să i te supui. A te recunoaște înfrânt în fața tainei înseamnă cel mult a o cunoaște luciferic, înseamnă a asigura supraviețuirea tainei dincolo tine. De aici tragicul dar și măreția condiției umane căci destinul ontologic al omului este să trăiască în „orizontul misterelor” și să fie dăruit cu „revelație” realizabilă prin actul creației, de către profet. Așadar Madura moare întru creație, anticipând moartea profetului Zamolxe întru revelația învățăturii Orbului.

Zamolxe însă pare mai dezorientat decât oricând cu privire la rostul său în trecerea pe pământ. Instrument al voinței supramundane, transcendente, e posibil să nu fi deținut niciodată certitudinea exactă referitoare la propriul timp rostitor. Împlinește, împins de fatalitate, un destin care îl depășește ca individ. Urmele pașilor săi vor dobândi adevărata dimensiune – metafizică – dincolo de periplul său efemer prin lume:

„Iată și umbra mea –
n-am înțeles-o niciodată.
Eu o arunc, și totuși e mai mare decât mine”.

Destinul profetului Zamolxe va fi fost acela de a se jertfi pentru întreg neamul său, un fel de țap ispășitor asupra căruia se concentrează culpa comunității și care va fi sacrificat de oameni pentru a fi iertați și mântuiți de zei. Dacii, odată ce vor fi săvârșit omorul profetului Zamolxe, să fi îl ucis și zeul Zamolxe, dobândind astfel revelația mitului Orbului. Post-factum par încredințați că Orbul este, de acum înainte, printre ei, al lor, sieși: „Zamolxe e mort” – „Dar ne-a adus pe Dumnezeu” – „Orbul e iarăși printre noi” – „Și-n noi”. Pentru o astfel de interpretare pare a pleda și Ov. S. Crohmălniceanu: „Un soi de panteism dionisiac adaptat teoriei cu privire la Marele Anonim ar rezuma, după Blaga, religia dacilor. (...) Ca să ajungă la această credință în misterul de nedelegat al existenței, dacii au fost nevoiți să-și lapideze mai întâi profetul”¹.

În piesa de debut Lucian Blaga nu reconfigurează cultul lui Zamolxe în reperele sale istorice, ci creează un spațiu în care imaginația creatoare a poetului zămislește un mit propriu. Mircea Eliade este cel care rezumă sintetic interpretările oferite apartenenței religioase a zeului dac: „... autorii vechi ca și anumiți savanți moderni l-au solidarizat pe Zalmoxis pe de o parte cu Dionysos și Orfeu, iar pe de altă parte cu personaje mitice sau foarte mitologizate, a căror trăsătură caracteristică era fie o tehnică a extazului de tip șamanic, fie mantica, fie coborârile în Infern, «catabasele»”². „Orbul” lui Blaga se vrea a cuprinde două dimensiuni deopotrivă, natura în plenitudinea capacităților creatoare, într-o tentativă de a exprima și a concilia artistic o indecizie perpetuă și cronică a receptării realității istorice a cultului lui Zamolxis, văzut ca o *coincidentia oppositorum*: „Zalmoxis, de altfel, este o variantă a numelui originar de Zamolxis, cu semnificație de zeu al pământului. Este posibil ca transformarea metatetică a numelui să se situeze istoric la nivelul reformei inițiatice, când Zamolxis, a cărui oculație și

¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*. București. Editura pentru Literatură. 1963, p. 161.

² Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București. Editura Științifică și Enciclopedică. 1980, p. 51.

epifanie are loc în vârful unui munte, loc specific de cult uranic, își pierde probabil parțial sensul htonic, așa încât se confundă cu divinitatea inițială a cerului Gebeleizis”¹.

Între htonic și uranic, în piesa lui Blaga, este posibil ca Zamolxe să fi pierdut contactul cu semenii. Pornind dintr-o dimensiune existențială atât de specifică și de familiară neamului său, anume htonicul, Zamolxe se va fi înstrăinat de daci prin prea îndelungata sa „adăstare” în peșteră, unde, în tentativa de a îmbrățișa o nouă dimensiune, uranicul, le-a cerut prea mult celor de jos, care, prizonieri ai propriilor lor limite spirituale, ontologice, l-au sancționat drastic, și dintr-un instinct primar de autoapărare. Însă mitul se naște spontan după dispariția profetului, intuiția și conștiința dacilor sugerând o revelație. Sacrificându-și mesagerul, Orbul și-a asigurat ființarea în zăriștea nemuririi.

Reușitele artei dramatice ale autorului, aflat la început de drum deopotrivă ca poet și ca dramaturg, pot fi considerate, fără reținere, cuprinderea lumii în perspectivă cosmică, intuirea și exprimarea sugestivă a fondului absolut al omului, relaționarea ființei umane în raport cu Firea universului.

¹ Radu Florescu, *Note și comentarii la Vasile Pârvan, Getica. O protoistorie a Daciei*. Ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Radu Florescu. București. Ed. Meridiane. 1982, p. 540.

II. *Tulburarea apelor* (1923).

Mitul lui Isus-Pământul ca reemergență a spiritului panteist ancestral

Cea de-a doua creație dramatică a lui Lucian Blaga poate fi privită ca o variație pe temă fixă. Fără a minimaliza inovațiile prezente, se pot afla similitudini între situațiile și personajele celor două drame. Noua piesă de teatru se înscrie astfel în amplul proiect al autorului de a dimensiona estetic spiritualitatea spațiului mioritic.

Personajul care se impune a fi interpretat prioritar este Popa, întrucât el suportă o transfigurare de ordin spiritual, iar corelativ Nona, ca un reper cu rol determinant în traseul interior al preotului. Preotul este, la începutul dramei, bolnav de o boală fără nume. Patrasia, soția sa, este cea care poate obiectiva, nepărtinitor, starea nelămurită a protagonistului. Popa nu poate ști ce se petrece cu el întrucât din interiorul unei boli neconștientizate și neînșușite trăiește impresia de a ființa între repere normale, firești. Popa se arată surprins de faptul că ar putea fi bolnav „la vârsta sa”. Însă vârsta sa este un răstimp vulnerabil și fecund totodată în viața ființei omenești raportată la spirit: când individul nu doar că nu și-a consumat timpul rostitor, dar se află tocmai în plenitudinea valențelor sale, atunci se abandonează fatal și inerent unui itinerariu interior, al deslușirii de

sine. Cum se va vedea, o altă etapă a viețuirii o va reprezenta Moșneagul.

Patrasia sintetizează într-o propoziție starea de la care preotul pornește în ingratul, dar necesarul său periplu: „Erai singur aici – cu ușa deschisă în soare”. Solitudinea extremă a preotului este asemănătoarea cu aceea din momentul nașterii întru lumina lumii, iar de acum trebuie să afle, printr-o dureroasă experiență solitară, calea către lumina spirituală, către revelația adevăratei credințe. Ușa este deschisă, drumul îi este pregătit și sortit, dar preotul încă ezită să pășească întru lumină, deși presimte că drumul este inevitabil. Popa este ezitant datorită unei incertitudini esențiale, referitoare la neputința de a înțelege natura acestui itinerar pe care se vede nevoit a-l urma: „Foamea de soare – e o boală?” problematizează retoric protagonistul, temându-se că ar putea comite o eroare lăsându-se dominat de instincte în virtualul său periplu spiritual. Răspunsul Patrasiei nu este cu nimic încurajator: „Nu, dar vorbeai singur”. Singurătatea îl terorizează pe erou, uitând sau nevoind să-și amintească solitudinea tuturor profeților și a inițiaților. Această răvășitoare combustie a lăuntrului ființei sale este mărturisită de preot și în tabloul al doilea, *Fiica pământului*: „Sunt așa de singur. Singur de tot. Ar putea pământul să se prăbușească, aici nu prinzi de veste”.

Solitudinea preotului trebuie asociată motivului pustiului, ficțiune matcă ce fusese deja instituită în lirica autorului odată cu volumul *Pașii profetului* și care este exprimată încă din primul tablou al piesei printr-o lamentație a protagonistului, „E așa de greu în pustie”, pentru a reveni în dialogul Popa-Nona din tabloul al cincilea. Fiind „numai om” preotul caută reazim aiurea, sprijin pe care crede că îl poate afla în făptura Nonei. Sunt identificabile astfel similitudini cu profetul Zamolxe, pornind de la solitudinea pe care acesta o trăiește în peșteră vreme de șapte ani înainte de a păși în lumină. Odată condiția de profet asumată de către Zamolxe, prima făptură pe care o va întâlni este Zemora. Coincidența fecioarelor nu

este doar de suprafață, întrucât Nona se va dovedi exponenta aceluiași tip de trăire spirituală, dionysiacul.

Popa, deși preot ortodox al românilor transilvăneni, simte că ortodoxia nu este cultul care să definească spiritualitatea poporului din care el însuși s-a ivit. Prin urmare, asemenea lui Zamolxe, va încerca să afle și să impună o nouă credință, cea autentică. Dacă ortodoxia ar putea fi considerată prin aspectele sale ritualice o prelungire a formelor apolinice, de armonizare, de stabilire a unui echilibru, a unei ordini artificiale în relația dintre om și absolut, atunci Popa este tentat să contracareze adormirea spirituală a neamului adoptând o soluție novatoare și impetuoasă: protestantismul luteran. Vestitorul din Vitenberg e profetul care ar elibera adevărata natură a ființei umane: „Luată e pecetea de pe cele șapte taine, și omul își mai începe o dată drumul lung de la-nceput, iarăși și iarăși de la-nceput, dar izbânda-i aproape, și omul va fi tânăr și slobod ca Elohim peste ape!”. Preotul ortodox crede că exponenta protestantismului lutheran este, în întâmplările vieții sale și în realitatea imediată, Nona. Însă comite o gravă eroare întrucât în desfășurarea conflictului dramatic trăsăturile care o încadrează pe Nona ca pe o manifestare existențială tulburătoare a spiritului converg înspre cristalizarea unui portret specific, aparte. Nona nu este profetul noii credințe, oricum străină românilor ardeleni, ea este apostolul propriului ei cult, „religie” care prin manifestările sale se încadrează în dionysiac.

Efluvii de trăire peste fire, cu rădăcini în absconse unghere ale ființei, se întrezăresc adeseori în cazul Nonei. Preotul însuși, în contextul unui dans erotic, o va numi „drac botezat”. Sintagma, deși formulată aparent pasager, fără a presupune expres o sentință, surprinde însă fidel caracteristicile esențiale deopotrivă ale fecioarei și ale dionysiacului. O astfel de ființare, îndeosebi cu referire la faptele pe care le presupune manifestarea ritualică a unei asemenea trăiri, este finalmente împotriva idealului de umanitate spre care tinde profetul. Dar tocmai pentru că acest ideal este resimțit ca un canon împovărător de către ființă, se va ivi în scenă purtătorul

instinctului primar. Nona este, în context, dracul, acea fațetă a ontologiei umane teoretic și formal repudiată, însă o „eroare” primordială însușită și intrinsec specifică unui *modus vivendi* al omului. Întrucât aparține culturii și civilizației umane, compromisul facil este de a o încadra în rit, de a o oficializa, de a o boteza. Soluția a fost adoptată de neamurile antice – traci, greci –, care au acceptat faptul de a-și fi consumat la origine Zeul – episodul cu sfâșierea lui Zagreus de către Titani, din a căror cenușă a fost plămădit omul – și apoi de către unele comunități medievale maniheice – cum sunt, în opinia lui Blaga, bogomilii, adeseori prezenți în opera sa dramatică și nu numai – care acceptă crearea lumii și a omului de către Dumnezeu și Diavol în bună înțelegere. „este o poveste veche (...) Care începe așa: La început, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele”¹. Maniheismul va fi exercitat o anume influență asupra europenilor răsăriteni (prin bogomilism) dar și apuseni (prin strania dogmă a catarilor). Chiar dacă țăranii ardeleni din piesa lui Blaga nu practică explicit un astfel de cult, Popa exprimă că, indirect și implicit, comunitatea din care face parte poate deveni adeptă tacită a compromisului, acceptat ca pe un fapt firesc și inerent: „Ei – și? Vor zice oamenii c-a ieșit dracu’ pe hornul popii. Te-or prinde și te-or arunca în râu să te boteze. Ha! Drac botezat!”.

Dincolo de orice speculații, considerația că preotul resimte necesitatea întrezăririi unei credințe pentru neamul său, alta decât cea ortodoxă, ține de o evidență a piesei. Că această noua spiritualitate, cea prezumtiv și virtual autentică, nu poate fi reprezentată nici de lutheranism, nici de dionysianismul Nonei, i se va lămuri profetului prelat printr-un sinuos proces al devenirii de sine, parcurgând un veritabil itinerariu spiritual.

¹ Lucian Blaga, *Ivanca. Tabloul al doilea*, în Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București. Editura Minerva, 1986, p. 272-273.

Preotul este avertizat constant de către Nona că apariția ei în această lume nu are ca scop lămurirea și așezarea rosturilor firii și ființei, ba dimpotrivă:

*„Popa
cu patimă
Nona, de ce-ai venit?
Nona
Să tulbur apele ca îngerul Domnului.
Sunt rea?
Minunile de felul meu nu sunt
Niciodată mai bune.”*

„Îngerul Domnului” la care se referă Nona că ar fi tulburat apele înaintea ei și a cărui reactualizare se dorește fecioara a fi nu este nimeni altul decât Lucifer, primul supus al divinității care a cutezat să problematizeze datele ordinii originare. Pentru a înlătura orice dubiu, Nona însăși declară: „În teatrul cetății – aseară – am jucat un mister, ceva despre căderea îngerilor din cer”. Cu toate acestea – în pofida evidenței am putea argumenta – s-a manifestat în mod reiterat o predilecție a spiritului critic de a decodifica sensul sintagmei care conferă titlul dramei prin identificarea unei soluții mult mai facile. Cu referire tot la reperele – justificabile – ale Bibliei, se poate susține, într-o altă grilă de lectură, apropierea fecioarei de postura și statutul unui alt înger, rămas fidel divinității: „Iar în Ierusalim, lângă Poarta Oilor, este o scăldătoare care se numește pe evreiește Betezda, având cinci pridvoare. În acelea zăcea mulțime de bolnavi: orbi, șchiopi, uscați, așteptând mișcarea apei. Că înger al Domnului se pogora din când în când în scăldătoare și tulbura apa; și cel ce intra întâi după tulburarea apei se făcea sănătos de orice boală era ținut. / Și era acolo un om care de treizeci și opt de ani era bolnav. Pe acesta văzându-l Iisus zăcând, și știind că este așa încă de multă vreme, i-a zis: «Vrei să te faci sănătos?». Bolnavul i-a răspuns, «Doamne, om nu am ca să mă arunce în scăldătoare când se tulbură

apa; că până merg eu, altul se coboară înaintea mea.» Iisus i-a zis: «Ridică-te, ia-ți patul și umblă !» Și îndată omul s'a făcut sănătos ; și și-a luat patul și umbla.” (Ioan, 5, 1-9)¹. Ispita de a te referi la acest pasaj biblic este fermecătoare prin aparenta sa simplitate. Însă unele neconcordanțe între cele două situații umane, biblică și blagiană, vor conduce în plan artistic spre finalități aparte. Chiar dacă țărani transilvăneni vor fi așteptat pogorârea unui înger al Domnului, fapt deloc reliefat în piesă, unde așteptarea este frapant individualizată în persoana Popii, oricum nu se poate susține că acești țărani ar fi suferinzi de asemenea boli flagrante. Nu sunt uscați, șchiopi sau orbi în plan spiritual – cel mult rutinați în tradiția ortodoxă – și deci nu necesită stăruitor și voluntar o însănătoșire.

Și ca un argument arhisuficient, destinul frânt al Nonei în istoria dramei probează adevărul că nu ea era cea sortită/orânduită de către divinitate cu îndeplinirea unor revelații în sânul comunității și îndeosebi al păstorului acesteia, preotul. Acest rol actanțial îi revine Moșneagului. Ambii mesageri sunt îndepărtați brutal din datele existenței imediate de către țărani ardeleni, însă doar unul dintre cei doi își va fi îndeplinit menirea transmițându-și revelatoriu învățătura către preotul înțeles ca discipol iluminat și convertit. Mesagerul împlinit nu este Nona, înger căzut care va fi tulburat apele instinctual-erotice ale preotului, ci Moșneagul, înger care va fi limpezit hierofanic și soteriologic apele preotului bolnav... Reformulat, Moșneagul limpezește scaldătoarea în care adăsta Popa suferind de o boală pe nume Nona... În finalul dramei Popa se desparte de amintirea Nonei ca de o povară, vindecă odată cu suprimarea acesteia din propria existență: „Rămas bun, domnișoară Nona / (...) Ai tulburat apele, sufletul renaște sănătos / (...) Fără

¹ *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte + Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, București. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, p. 1561.

durere rămân – și nu mai strig.”. Tulburarea apelor a aparținut acestui înger feminin seducător, dar sufletul preotului renaște vindecat nu datorită tulburătoarei dionysiace Nona, ci, în mod evident, datorită limpezirii produse de Moșneag. Popa își ia rămas bun de la ispititoare fecioară, se desparte de amintirea acesteia „fără durere” după ce își regăsisse, în panteismul Moșneagului, sinele rătăcit. Arareori acțiunea curativă este îndeplinită de agentul patogen...

Întrepătrunderea planurilor din lume și lumea din teatru, dintre o realitate nemijlocită și una virtuală, lasă loc de interpretare atât cu privire la caracterul precar al ființării omului într-o lume care îi rezervă un singur rol – poate nu cel potrivit, cazul sacerdotului ortodox –, cât și cu referire la valabilitatea, autenticitatea rolului actanțial pe care și-l asumă Nona în istoria tulburării apelor preotului: „Cum vezi, vin la tine de-a dreptul din teatru” mărturisește fecioara, iar la observația preotului: „Altădată veneai din mănăstire”, îngerul feminin căzut reduce ipostazele la numitor comun: „Cam tot atât”. Să înțelegem că inclusiv trăirea în canonul mănăstirii poate fi văzută de asemenea ca un rol interpretat? Atunci până la a declara religia drept o conveniență acceptată tacit, printr-un contract social nescris, nu mai este decât un pas. Iar în acest context vom deduce că orice rol dramatic poate fi rescris, inclusiv cel al credinței, într-un veritabil joc al măștilor. Rămâne doar de aflat actorul care să-i insuflă viață, altfel spus, profetul.

Nona se crede a fi acest profet al lutheranismului pe plaiurile stânelor ardelene. Esența transfigurării spirituale pe care o vrea a profesa în spațiul mioritic transpare din două fraze: „Omul a ieșit din carnea sa ca să intre în biserică; Luther face drumul întors: iese din biserică pentru ca să reentre în carnea sa.”. Evoluția – sau involuția – dinspre apolinic înspre dionysiac nici că se putea exprima mai explicit. Doar că reintrarea în carnea proprie Nona o va înțelege într-un mod foarte personal. Prin performarea unui dans ritualic vădit erotic, fecioara pare a fi încredințată că o nouă spiritualitate poate fi definită și afirmată exclusiv prin aluziile și apelul la farmecele unei

feminități debordante. Cum preotul ezită constant în a îmbrățișa statutul de pastor lutheran, Nona află singura modalitate de a-l converti/ademeni: seducția erotică, ispita cărnii. Or virtuala voluptate fizică, a simțurilor, ar constitui un surogat fals pentru încredințarea spirituală, ceea ce Popa, fidel itinerariului către centru, nu poate accepta, deși e tentat a ceda ispitei: „Teologul încăpățânat” va exclama dezarmat chintesența: „Nona, dar Luther? Gândul? Cugetul? N-am făcut totul numai pentru cuget?”. Fecioara este pe deplin conștientă asupra dilemei preotului, căreia îi află, desigur, o soluție profană:

„Și dacă m-ai dorit – de ce?
Fiindcă sunt gând sau – sau
fiindcă sunt stea păcătoasă de carne vie
și de os neastâmpărat?
Fiindcă sunt gând sau fiindcă sunt
o pășune caldă pentru visul tău flămând?”

Condiția preotului este dramatică. Știe că este doar om, așadar este supus greșelii și păcatului; mai mult, știe că este ales pentru a metamorfoza credința neamului său, dar nu cunoaște sigur natura credinței autentice. Aceste neliniști se regăseau și în cazul lui Zamolxe, dar pentru Popa apare o necunoscută nouă: ispita cărnii. Ecuația se complică indisolubil întrucât carnea acestei fecioare se presupune a întrupa și coordonatele unei noi spiritualități. Înțelegându-se fals preot și incert profet, Popa este tentat de a fi „măcar” om, simplu pământean muritor îndrăgostit de fecioară, dar se teme. Monologul său șoptit rezumă polifonica sa neliniște metafizică:

„Din potire – aș putea
sânge de Dumnezeu să arunc în țărână –
și totuși carnea mea tremură.
Câteodată iau capul câinelui meu între palme,
mă oglindesc în ochii lui –
și simt: i-e milă de mine că-s om.
Pașii mei se opresc, mă caut în amintire:

de unde vin? Mă caut în zare: unde merg?

Mă caut în pulberea drumului
și printre hârburi de cerb: cine sunt?

Vezi, Nona, acum sunt trist,
acum sunt foarte trist.

Și totuși dac-ar fi iarbă verde aici în jur
aș putea să joc desculț și nebun în fața ta.

Tu m-ai privi,
dar jocul meu ar fi așa de trist
c-ar stârni plângerea.

Nona

Dacă vrei, plec.

Popa

Nu, mai rămâi."

Într-un context istoric tulbure, în care „proroci, cari scot religii nouă din traistă, câți vrei”, Popa are totuși discernământul și precauția de a lua în calcul și posibilitatea ca fecioara să îi fie sortită nu pentru a-i limpezi apele, nu pentru a-l ilumina spiritual, ci pentru a-l corupe, a-l abate de la calea cea de-a dreaptă și astfel a-l damna: „Fiara apocaliptică trece printre noi. Nona – poate de aceea ai intrat și tu în patima mea”. În încercarea de a-și oferi argumente deșarte și de a se disculpa virtual, Popa se întreabă dacă „n-au căzut și arhangheli pentru fiice ale pământului?”. Dilema de fond este aceea a neputinței de a identifica rolul actanțial autentic al fiecăruia: fals preot ortodox și fals pastor lutheran, e greu de crezut că Popa împărtășește statutul unui arhanghel căzut, iar apartenența Nonei la orice dimensiune a ființării este incertă: Popa: „De unde vii?”; Nona: „De nicăiri și de pretutindeni”. Numind-o „fiică a pământului”, Popa încearcă să îi atribuie fecioarei trăsături htonice, prin aceasta întrezărindu-se și tipul de religie înspre care tinde infrarațional Popa, anume panteismul:

„Nona, mă zvârcolesc sub frumusețea ta,
ești vie,
ești aici.

Părul tău are miros de rouă și de paragină.

Pauză.

În răcoarea zorilor plutește căldura ta,
o adulmecă prin păduri dobitoacele subțiri.”

Așadar preotul năzuiește nu către o entitate retrasă, asemenea Dumnezeului ortodox, din lume, ci către o prezență nemijlocită, vie, permanentă, trăitoare nemijlocit în realitatea imediată, care să împodobească prin suflul său zăriștea, pe care dobitoacele să o poarte într-însele firesc. Dealtfel ființarea tuturor regnurilor, animalier, vegetal și chiar mineral, sub suflarea aceluiași „duh” omniprezent în toate și în toți și-o dorea Popa încă de la începutul primului tablou, *Preludiu*:

„Rouă nouă să cadă
pe creștetul munților!
Oameni cu sufletul slobod
- să crească pe poteci,
rumeni ca florile, deschiși ca florile,
tăcuți ca florile.”

Data fiind feminitatea și neprihănirea fecioarei, preotul o confundă pe Nona cu profetul unei astfel de divinități panteiste a cărei manifestare presupune chipuri ale frumosului natural. Refuzarea intuitivă a lutheranismului și cazuistica atracției pe care o exercită Nona asupra preotului sunt lămurite într-o sintagmă prin care Popa le caracterizează – și repudiază sec – pe fostele călugărițe franciscane, acum convertite la noua credință protestantă: „Toate luterane și nici una fecioară”. Ceea ce dorește intuitiv preotul de la noua credință – încă necunoscută – este puritatea. Itinerarul parcurs de către călugărițe este o pendulare între o credință falsă și una pângărită, fiindând între coordonate ontologice lipsite de autenticitate, precare. Pentru a nu le reitera eroarea, fostul preot ortodox nu va îmbrățișa finalmente lutheranismul, receptat ca un curent ivit circumstanțial și discutabil în actualitatea problematică. El este însă ispitit de Nona întrucât aceasta este fecioară, închipuindu-și – și sperând – că ea este astfel purtătoare a unei spiritualități ingenue

și genuine, de prospețime primitivă și autenticitate primară, primordială. Se va convinge asupra deșertăciunii odată cu revelația dreptei credințe, determinată și instituită de către Moșneag.

Moșneagul, încă de la apariția sa în istoria dramatică, suportă cu stoicism biciuirea de către Popa. Episodul presupune, subtextual, propria flagelare a preotului, întrucât Moșneagul este, în fond, o expresie a sinelui eroului suportând penitență. Moșneagul este sortit să ispășească, până la sacrificiul de sine, slăbiciunea și culpa din ontologia prelatului. Asemenea tuturor profeților/mesagerilor divini (similitudinea cu postura christică nu e de neglijat) Moșneagului îi este predestinat să îl salveze și să îl mântuiască pe erou, transformat astfel într-un prezumtiv și virtual discipol și apostol. În noaptea dimprejur Moșneagul o întrezărește într-o viziune premonitoare sfârșitul Nonei, prin aceasta explicitându-se (criptic) și motivul pentru care aceasta nu poate fi consacrată de comunitate: „nu e clopot – E o femeie – Oamenii o aruncă – în flăcări!”. Fecioara nu este vestitorul și garantul noii credințe, este „doar” o femeie care le rățăcește muritorilor mințile – și simțurile –, iar astfel oamenii îi vor sorti sfârșitul în flăcările bisericii pentru a încerca să o mântuiască și să se mântuiască, printr-un reflex adesea întâlnit în evul mediu: când se presupunea că o femeie este o vrăjitoare – adică un mesager al forțelor întunericului – comunitatea o ardea în speranța de a-i salva sufletul, dar mai ales pentru a-și crea iluzia unei liniștiri a propriului suflet colectiv. Într-un anume sens fecioara poate fi considerată un țap ispășitor.

Moșneagul apare după trei ani de trai în temniță (similitudine cu cei șapte ani în peșteră ai lui Zamolxe...), așadar după ce și-a însușit o experiență a limitei, de încercare a voinței și a probării statorniciei întru credința sa, de certificare a vocației sale: „Părinte, vreau să ne bucurăm împreună că am venit la timp”, îi spune bătrânul, sugerând că a apărut în viața preotului pentru a-i releva calea ce dreaptă în ultimul moment posibil, cel potrivit, când eroul, dezorientat, era dispus unei revelații, dar și rățăcirii iremediabile. „Părintele”, cum îl numește un bărbat mult mai în vârstă, care i-ar fi

putut fi el tată, simte că Moșneagul este purtătorul a ceea ce el căuta intuitiv. Popa este numit „părinte” întrucât el va păstori comunitatea după moartea bătrânului mesager. Vorbele acestuia își au obârșia în adâncul existenței, în centrul unic și etern spre care se îndrepta, într-un nelămurit itinerar spiritual, Popa. Acum preotului îi este parcă s-ar întinde:

„în umbra unei fântâni.
Apele-n adânc sunt liniștite
și de acolo mă privește
verde, limpede, adânc – Ochiul lumii.”

Această fântână (sau lac) văzută ca „ochi al lumii” este o metaforă a autorului de regăsit și în creația sa lirică, precum în *Cap plecat*:

„În fântână mi-aplec
gând și cuvânt.
Ceru-și deschide
un ochi în pământ.”

Sau în *Iezerul*:

„În pâlnia muntelui, iezerul netulburat,
ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis.
Oglindește un zbor prea înalt și ceasul
curat, ce i-a fost odată promis.”

Moșneagul este considerat eretic, întrucât credința sa este alta decât cea oficială, tradițională. Ființa bătrânului poartă în sine datele începuturilor și ale chipurilor existenței naturale: părul îi este împodobit cu argint țesut de „paianjenii vremii”, mâinile îi sunt străvezii ca ceara, poate făurite de albine în somn. Mesager, întruchipare și garant al eternității, al unicei adevărate înțelepciuni, pe cale de a fi revelată, Moșneagul nu o recunoaște pe Nona: „Nu știu s-o fi văzut. Nu-mi aduc aminte”. Afirmția bătrânului poate fi interpretată ca o respingere voluntară a fecioarei, pe care o percepe ca pe un element malefic, nociv, sau cel puțin perturbator. În acest sens „nenumirea” fecioarei înseamnă de fapt nimicirea ei, dacă i-ar fi dat un nume i-ar fi oferit consacrare întru existență, ar fi introdus-o

printre chipurile veșniciei. Pe de altă parte reacția bătrânului are o semnificație „prozaică”: pur și simplu nu o recunoaște pe fecioară întrucât ea într-adevăr nu i s-a mai arătat niciodată, vine de niciunde și este nimic, o apariție efemeră și lipsită de esență căreia mesagerul divin nu îi acordă atenție deoarece este irelevantă în planul universal. Cu duhul blândeții, nu o ponegrește, ci o sancționează prin ignorare. Popa, contrazis astfel irevocabil în ceea ce privește propria tentație de investire a Nonei cu înțeleșuri înalte, nu mai înțelege nimic. Dar, remarcă bătrânul, „asta înseamnă că ești la începutul binelui”, căci „tocmai răsare soarele”. Altfel spus, se ivește lumina înțeleșului dintr-un adânc neînțeleș...

În primele replici al tabloului al treilea, *Moaștele*, Moșneagul are presentimentul apropiatei sale treceri într-o altă dimensiune a ființării. După ce vreme de trei zile și-a cioplit propria cruce, bătrânul își explică rostul clipitului în ton cu zodia ce și-l revendică inexorabil, moartea: „Ci eu cred că aceste clipiri ale pleoapelor sunt pașii sufletelor spre moarte”. Ideea va reveni în lirica autorului din ultimul an al vieții sale, *Munca pleoapelor* fiind o prefigurare și a propriului sfârșit:

„O muncă de fiecare clipă, de fiecare,
îndeplinesc pleoapele.
Are nevoie de ea subt zare
lumina noastră.

S-o desăvârșească de dimineața
pân' la-ntunecoasa strajă, pleoapele singure
n-ar fi în stare. Le ajută
moartea și viața.

Clipă de clipă
moartea le închide
viața le deschide.”

Anterior acestei drame, Lucian Blaga exprimase deja asocierea vieții și a morții în cadrul aceleiași imagini-sinteză, așa cum reiese

dintr-o însemnare din *Pietre pentru templul meu*: „Un lucru îl putem vedea clar și plastic numai dacă are umbre și penumbre: moartea este umbra care dă plasticitate vieții”¹. Ideea se regăsește și în amplul eseu *Discobolul*: Viața este ea însăși, plus contrariul ei – Viața nu este numai viață. Poate că inima zvâcnește, cu fiecare bătaie, între două limite: între viață și moarte. Moartea ar fi cu alte cuvinte un punct pe care inima îl atinge ritmic, în fiecare secundă o dată”².

În acest context, al expunerii de către Moșneag, mesagerul divin, a previziunii propriului sfârșit, precum și a receptării vieții și morții ca două congenere chipuri ale veșniciei, aflate nu în *coincidentia oppositorum*, ci în complementaritate firească, dramaturgul introduce în istoria piesei credința bătrânului, conturând mitul lui Isus-Pământul. Mărturisirea dreptei credințe de către Moșneag este declanșată de o episodică apariție scenică a unui băiețandru care strigă „Hristos s-a înălțat!”, această replică amintindu-i Patrasiei că în acea zi este sărbătoarea Ispasului. Moșneagul nu împărtășește însă anumite aspecte referitoare la destinul lui Iisus Hristos, așa cum sunt acestea propovăduite de religia creștină. Bunăoară, pentru bătrân înălțarea lui Iisus în ceruri este un eveniment care – similar cu Evangheliile agnostice – nu a avut loc, întrucât nu se justifică moral și chiar periclitează – paradoxal – ontologia omenirii: „Știi că pentru om e un păcat de moarte să se îndepărteze de Dumnezeu, dar... dar... pentru Dumnezeu n-ar fi tot un păcat de moarte dacă s-ar îndepărta de om?”. Urmând această dezvoltare logică a destinului pe care divinitatea trebuie să îl fi urmat pentru a asigura buna rânduială, fericirea și mântuirea întregii sale creațiuni, viețuirea acesteia întru Duhul Sfânt, Moșneagul află o soluție aparte pentru etapa finală a ființării lui Iisus pe pământ: „Nu s-a înălțat. S-a întrupat în pământ ca să ne fie aproape”. Într-un frumos poem, care poate figura ca o compoziție lirică individuală – ca atâtea altele în dramaturgia

¹ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București. Editura pentru Literatură, 1968, p. 24.

² Idem, *Discobolul. Aforisme și însemnări*, București. Editura Publicom, 1945, p. 129.

autorului – Lucian Blaga va exprima întreaga sa concepție de sacralizare a naturii, într-o vagă descendență a unor „panteiști” precum Spinoza sau Giordano Bruno:

„Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut,
totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut.
Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,
Isus înflorește-n cireși
și rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îl adie vântul peste morminte,
el pătimește în glie și pom
o răstignire e în fiecare om –
și unde privești: Isus moare și-nvie.
C-o singură moarte
cine poate fi mântuitor?
C-o singură moarte
cine ne scapă de ispititorul negru din pustie?”

Și pentru a nu lăsa loc vreunei speculații sau vreunui dubiu, Moșneagul exprimă explicit specificul crezului său despre Isus-Pământul, altul decât Iisus-Omul: „Pământul tot e trupul său, și noapte și zi umblăm prin eucaristie”.

Religia propovăduită de Moșneag este în esență similară cu cea exprimată anterior de Zamolxe, sacralizarea naturii, ceea ce lasă a se înțelege că învățătura profetului dac s-a perpetuat peste veacuri până la el. În plus însă noul profet nu a putut face abstracție de apariția între timp a unui nou mit, acela creștin al lui Iisus Hristos. Parte componentă a spiritualității noului neam din Transilvania, românii, mitul creștin nu poate fi ignorat, ci, printr-un proces firesc al „selecției organice”, el este asimilat și redefinit de către noul profet, rezultatul fiind conceperea unui nou cadru formal care să păstreze nealterată ca fond credința primordială. Astfel ia naștere mitul lui Isus-Pământul. Oricât de inedit ca denumire ar fi acest mit, el rămâne în datele sale esențiale originarul și eternul mit al Orbului, religia

„naturistă” finalmente acceptată de daci aflându-și astfel o nouă formulă de ființare în cadrul aceluiași spațiu mioritic: „Moșneagul și Popa ar fi un fel de avataruri ale lui Zamolxe”¹. Cele trei viziuni ale lui Zamolxe în peșteră pot fi identificate cu Socrate, Iisus și Giordano Bruno, cum dealtfel unii exegeți au și făcut-o, un exemplu contemporan constituindu-l Titus Bărbulescu: „Mai întâi îi va consulta pe interlocutorii săi. Aceștia sunt personaje admirabile: Socrate, Isus și Giordano Bruno”². În acest caz, ele trebuie privite ca alter-egouri ale condiției de profet, iar Moșneagul și în consecință Popa vor fi considerați ca întrupări ale aceluiași prototip, avataruri ale lui Zamolxe.

Moșneagului îi este specifică așadar condiția ingrată a profetului, omul dintre oameni care având viziunea, trăind revelația credinței autentice, este sortit să o împărtășească semenilor. Dar semenii, rutinați în datele unei religiozități tradiționale, nu au cum să îl înțeleagă și cu atât mai puțin să îl accepte. Bătrânul întrupează figura străinului, a intrusului, a ereticului. Credința sa este însă „cea dreaptă”, un argument fiind neștiința sa de moarte: „și nu înțeleg cum fac alții că mor, numai eu nu”. Explicația acestei „scăpări” a înțelepciunii sale se regăsește tocmai în modul diferit de percepere a ființării în lume, în relația cu veșnicia. Întrucât comunitatea poartă în conștiință plecarea lui Iisus Hristos în ceruri, îndepărtarea divinului din lume, *deus otiosus* și *deus absconditus*, poartă și conștiința tragică a sfârșitului existenței terestre, care trebuie nemijlocit urmată de elevarea spirituală a sufletului uman pe un traseu consacrat. Terestrul trebuie așadar abandonat fără drept de apel, ceea ce conferă o dimensiune tragică unei conștiințe prizoniere a experienței existențiale terestre, de care nu îi este ușor să se despartă pentru o încredințare în necunoscut. Contrar canoanelor spirituale tradiționale, Moșneagul are o cu totul altă raportare la eschatologic,

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga. *Opere*. 3. *Teatru*. București. Editura Minerva, 1986, p. XXIII.

² Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București. Editura Saeculum I. O., 1997, p. 54.

fiind încredințat că periplul său pe pământ nu se va sfârși o dată cu ultima suflare a corpului său, continuându-și datele ontologice și post-mortem în aceleași cadre ale ființării terestre, datorită omniprezenței lui Isus-Pământul. Neavând de ce să se teamă de moarte, este firesc să fi uitat „cunoștința morții”, percepută ca inutilă, fără obiect.

În aceste condiții sunt prezentate alte forme de expresie și de manifestare ale acestui tip de spiritualitate, care o diferențiază net de credința „tradițională”, creștin-ortodoxă: spovedania prin intermediari înțeleși ca mijlocitori, cei șapte sau nouă popi, este futilă pentru cel care pășește zi și noapte prin eucaristie, împărtășindu-se nemijlocit în fiecare moment din Duhul Sfânt. Apariția celor trei pelerini, orbul, șchiopul și ciungul, care „se peticesc unul pe altul”, este prilej pentru Moșneag să își precizeze și mai detaliat dogma: este necesar să fie luați în considerare toți oamenii pentru a se desăvârși o unitate, un întreg: „Oameni nici nu sunt; este unul singur și acela suntem toți laolaltă”. Iisus sălășluind în fiecare dintre indivizi nu poate fi El însuși decât prin însumarea tuturor individualităților într-un anonimat colectiv.

În contrast cu simplitatea credinței ingenuie și genuine a lui Isus-Pământul, ne este înfățișată cea a imperfectă a lui Iisus-Omul în ipostazele sale decadente ale prezentului. Arestând mitul creștin, preoții și călugării se mijlocesc între om și Duhul Sfânt, speculând slăbiciunile comunității. Tocmai lipsa unei ferme încredințări a omului în mitul lui Iisus-Omul a făcut posibilă perpetuarea clasei sociale a sacerdoților, care „veghează” la dreapta credință făcând comerț cu propriile moaște considerate sfinte. „Omul cu moaștele”, de curând reîntors de la Sfântul Munte, este prilej de parodiare a călugărilor de pe acele meleaguri prin unele scene satirice cu accente grotești. Singura preocupare a schimnicilor pare a fi graba de a muri cu scopul de a aproviziona muntele cu destule moaște pentru credincioșii de aiurea. Astfel întregul munte este sfânt datorită acumulării statornice a oaselor de călugări, proces care va atinge apogeul atunci când culmea va ajunge la ceruri... Chiar dobândirea

de către valah a unor ciolane comportă mai degrabă aspect de rapt sălbatic decât de cuviincioasă dăruire și încredințare. Bătându-se pe fundul unei gropi cu un rus din Kiev și cu un sârb – alți reprezentanți ai „credinței pravoslavnice” – valahul reușește să răpească și el o fărâamă sfântă pe care o aduce mândru pre meleagurile natale. Întors acasă, îmbogățit (spiritual...), valahul comercializează frunzele de smochin ale Evei, cărțulia din care Daniil din groapa cu lei a tălmăcit visele, propovăduind necesitatea pocăinței, adaptată în funcție de slăbiciunile fiecăruia.

Singurul indignat de entuziasmul păcătos al comunității este Popa, numindu-i, conform scenariului biblic, „clăcași ai cerului” pe cei care fac din târg progadie. Că pentru pelerin credința este o convenție, o ipocrizie și un prilej de speculă se relevă neîndoios după ce sfintele moaște se dovedesc a fi oase de câine. „Ieslele în care coboară cuvântul” ar putea fi pângărite doar spre stupefacția preotului, căci Omul cu cerceș (un avatar al Ghebosului din *Zamolxe*), în numele celor de față, nu îl condamnă pe farsor, acceptându-l tacit ca pe unul de al lor. Omul cu cerceș, personaj „sfătos”, va împinge insidios convenția în derizoriu și grotesc, aflând soluția mântuitoare pentru impasul spiritual în care se afla comunitatea: îngroparea preotului în zidul bisericii, după moartea acestuia, astfel fiind dobândite „moaștele vrednice, cum se cuvine!”. Ironia este deosebit de incisivă și de subversivă, întrucât în esență Popa este cel mai puțin credincios ortodoxiei dintre toți falșii adepți ai satului, din moment ce tradusese Evanghelia după Luther. Sătenii se declară încântați de propunerea Omului cu cerceș, certificându-se astfel o implozie sub aspect spiritual: comunitatea este preocupată doar de convențiile exterioare, formale, în speță de ridicarea lăcașului de cult, și nu de fondul esențial, de genuitatea cultului în sine. Superficialitatea, falsul spiritual și eroarea ontologică sunt cercurile concentrice ale unui vid sau cel mult haos care-l îngrozește pe preot. Acesta întrevede, cum odinioară Zamolxe, o comunitate neterminată, primitivă, neconfigurată în datele esențiale, suspendată la nivelul superstiției și deci nepregătită pentru revelația credinței autentice. Sătenii observă

prezența „diavolului roșu” în casa preotului, a ereticului Moșneag, își vor suspecta chiar preotul de alienare mintală, dar nu constată vreo neconcordanță în ceea ce îi privește pe ei înșiși. Suspînul Moșneagului, din finalul tabloului al treilea, „Isus-Pămîntul... Boală fără sfârșit...” se va fi referind tocmai la veșnica dramă a chinuitoarei ființări omenirii în reperele unei false credințe, tînjind nelămurit către adevărat și unicul mit, acela al lui Isus-Pămîntul.

Lucian Blaga se exprimă cu privire la acest mit într-un eseu publicat postum, *Isus-pămîntul*, mai întîi în „Luceafărul” din 5 iunie 1969, introdus apoi în volumul *Isvoades* din 1972. Filosoful culturii consideră că: „Într-o vreme cînd pe toate cărările Transilvaniei mitul creștin începea să fie într-un fel sau altul problematizat”, „un călugăr îndrăzneț, evadat dintr-o mănăstire”, „dotat cu o imaginație mai vie decît a reformatoților de la Brașov (lutheranii) sau de la Cluj (calvinii), s-ar fi oprit poate în fața mitului învierii lui Isus. Contaminat întrucîtva de unele lucidități ale epocii, călugărul s-ar fi îndoit poate de-o atare «înviere» și ar fi început să «interpreteze», sau poate să scrie o Evanghelie cu tâlc. Și tâlcul ar fi putut să fie bunăoară acesta: Isus a fost răstignit și a murit; Isus ca întrupare omenească murea, dar în clipa morții sufletul său se întrupa din nou; pămîntul, văzduhul, cerul, lumea toată deveneau trupul lui Isus. În clipa cînd Isus murea, lumea de argilă, cu toate ale sale, dobîndea un suflet, un suflet divin. Prin această reîntrupare cosmică a sufletului lui Isus, pămîntul devenea Isus-Pămîntul, văzduhul devenea Isus-Văzduhul, lumea devenea Isus_lumea. Cu o asemenea viziune călugărul nostru imaginar ar fi lărgit și ar fi spiritualizat doar perspectiva țărânului, care pe boaba de grâu vede fața lui Hristos. Învierea și înălțarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii, n-ar fi fost pentru călugărul nostru decît o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic. De cînd Isus a murit, noi oamenii, noi toți, am trăit, nu simbolic, ci realmente prin sufletul său care animă fir de nisip și stea, strop de rouă și om. Cînd umblăm prin țărână și trecem prin vad, umblăm și trecem prin eucaristie”. „Ivirea unui asemenea panteism creștin ar fi fost ceva negrăit de firesc în împrejurările istoriei noastre de pe la

1560. Dacă! Dacă un călugăr cuprins de un elan metafizic ar fi dispus de-o suficientă libertate interioară spre a articula un sistem de gândire, o viziune a lumii în duhul eresului popular”¹. Expresia estetică a acestui călugăr filosof ar fi intuitiv Moșneagul și virtual Popa, creatori și propovăduitori ai noului mit despre Isus-Pământul, în prelungirea și dezvoltarea aceleia al Marelui Orb.

În cel de-al patrulea tablou, *Intermezzo. Reformatorii*, dramaturgul lămurește natura alcătuirilor străine care își aflaseră popas în cetatea Sibiului. Martor la panoramarea formelor de expresie ale „înțelepciunii” reformatoare citadine este Radu, fiul preotului, actant al figurii inocentului. Copilul este un personaj ce exprimă o nedefinită metafizică primitivă, a universului patriarhal și ingenuu, nealterat și necorupt. Copilul, o „buruiiană păduratică” rătăcită în umbra orașului, intuiește instinctual fățarnicia și deșertăciunea practicilor profesate de alchimist, până la a-l denumi „maimuța lui Dumnezeu”. Alchimistul nu este decât un șaman închipuit, un vrăjitor farsor care, asemenea Vrăjitorului din *Zamolxe*, printr-o nefirească îmbinare de superstiții ancestrale, rațiuni pseudoștiințifice și practici echivoce ar dori să se substituie Creatorului. Deșertăciunea îndeletnicirilor sale transpare din meschinăria scopului urmărit, unul pur lucrativ, obținerea aurului din zgură, fără nicio altă implicație, de natură nobilă. Sanționat este și Doctor universalis, un alt închipuit, de data aceasta în domeniul practicilor confesionale, predicator care își află auditoriu printre vrăbii, pe care le previne în ceea ce privește o monstruoasă calamitate: „Reformațiunea e în primejdie”. Ironia demistificatoare, necruțătoare, a inocentului Radu nu o cruță nici pe Nona, căreia i-ar făuri din prezumtivul aur alchimic potcoave pentru copitele ei de drac. Tabloul reformatoarelor luterani din cetate este elocvent, iar satirizarea acestora se instituie în anticipare a eșecului utopiei

¹ Lucian Blaga, *Isus-pământul*, în „Luceafărul”, an 12, nr. 27, 5 iunie 1969, p. 5, reprodus în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București. Editura Minerva, 1972, p. 216-217.

promovate de către ei într-un spațiu cultural care nu o poate asimila, înconștientul colectiv fiindu-i sortită o revelație de altă natură.

Clopotele tabloului al cincilea îi transmit preotului mesajul propriei neputințe și nimicnicii. Biserica odată înălțată, nu semnifică pentru Popa nicio împlinire de natură spirituală. Se recunoaște „cu sufletul – dor din carne prelins”, așadar om păcătos și nemântuit nici măcar în erezia sa erotică, întrucât Nona îi scapă cu premeditare: „tu și astăzi un cer neatins!”. Un vag presentiment al eșecului și al zădărniciiei îi străbate pe amândoi, Nona imaginându-și cum ar fi fost dacă povestea vieții i-ar fi sortit preotului să rămână simplu cioban, astfel ea nemaifiind nevoită să înduplece niciun profet. Fecioara se recunoaște, pentru prima dată, ostenită, sfârșeala având însă sorginte înlăuntrul ființei sale. Prea îndelung angajată în interpretarea unui rol, acela de „fiică a pământului”, fecioara și-a însușit condiția frenetic, până la disoluția sinelui:

„Atâtea zile și nopți
mi-am sfâșiat ființa râzând”

Limbajul zgomotului, glasul nearticulat al destinului implacabil, clopotele, laitmotiv al tabloului, are ca efect un terifiant exorcism asupra fecioarei. Nona nu se poate trăi pe sine în universul dangătelor metalice, semnificația sunetelor transcende simpla incompatibilitate – declarată – dintre biserica ortodoxă și presupusa apartenență luterană a fiicei pământului. În subconștient Nona va fi înțeles că sunetul clopotelor anunță nu doar celebrarea înălțării unei case a Domnului, ci și faptul că acum clopotele bat premonitoriu și pentru sfârșitul ei în această poveste. Dangătul mecanic este o anticipare a hârșăitului coasei, astfel că fecioara „țipă lăuntric ca un înger rănit”. Lovitura i-a fost deja aplicată implacabil, rana îi va mai sângera o vreme, până când își va fi dus rolul la ingratul, dar necesarul sfârșit. Nona a greșit când și-a propus o mult prea înaltă creștere a omului într-un act de sfidare a tăriilor și, asemenea altor naivi temerari, nu a fost cruțată de zeul vigilant. „Să crească omul?! Ha! Până unde să crească omul? Omul!” exclamă învins Popa, învins în erezia sa luterană, căci acum a înțeles că există o limită ontologică,

dincolo de care avântul este tabu. Popa este cruțat, deoarece și-a recunoscut la timp trufia, dar instanța divină sancționează prea înalta și nesăbuita cutezanță a celui care încearcă tăria bolții: fecioara va fi sacrificată, devenind, într-un sens amar, propriul său martir, singura revelație produsă asupra celor care o ucid fiind aceea a inadecvării la proiectul divin.

Simțind ezitarea preotului, Nona îi redă „libertatea” de a se reîntoarce la vechea sa condiție, „preoția din măgura pravoslavnică”, nu însă fără a-și exprima disprețul față de o asemenea „arestare” a spiritului: „leagă-ți gâtul de clopote” ține de încătușarea sterilă la care ar fi supus preotul în biserică, unde „numai de moaște ești bun”, prin însușirea statutului de preot dreptcredincios ar oficializa lăcașul de curând clădit. Formele ipocrite ar eluda fondul autentic printr-o farsă derizorie. Popa, lămurit asupra confuziei pe cale de a o fi comis, conferă contur expresiv cugetului nou pe care și l-ar fi dorit revelat printre stâni:

„are zvâcniri de fată fără stăpân”,
„are miros aspru de floare veninoasă
ca pielea ta, - sălbaticul cuget întinde
ispite peste abisuri, și totuși – o – și totuși”.

Tentat să confunde o nouă spiritualitate reformatoare cu efluviile dansului erotic feminin, preotul înțelege că ar fi devenit pionul unei opere de falsificare și de sacrilegiu, astfel încât se leapădă de rătăcirile sale, prin care jinduia înspre o împărtășire mai degrabă din ființa fecioarei decât din nelămurita credință a acesteia. Singura consolare – iluzorie – rămâne viețuirea amândurora în același univers: „Nona, o mângâiere mai am: trăim în aceeași lume, prin urmare nu putem fi departe unul de celălalt”. Cuvintele preotului se regăsesc într-o elegie târzie a autorului, *Orânduire*:

„Mă mângâie un singur gând:
trăim în una și aceeași lume.
Trăim în una și aceeași lume. Prin urmare
nu suntem chiar așa departe
unul de altul!”.

Însă cei doi nu fac parte din aceeași lume, Nona aparține unei alte dimensiuni și, conștientă de acest fapt, are viziunea propriului sfârșit:

„Câteodat’ visez o biserică albă
care se cufundă într-o mare de foc – încet-încet
cu viața mea”.

Fecioara nu va renunța nicio clipă însă la propriul rol, acela de afirmare plenară a fondului dionysiac întru înlăturarea formelor apolinice:

„Numai sângele se lovește
de malurile trupului,
sângele acesta care la fel ar vrea
să bată în țărmiile lumii,
sângele acesta care ar plânge
chinuit de setea de-a fi –
și râde în hohote peste biserici”.

Surmontarea limitelor propriului eu este o ficțiune-macă a operei autorului, de aflat și anterior dramei în discuție, în *Dați-mi un trup voi munților*:

„Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!”

Fecioara nu greșește atunci când urmărește depășirea impasului impus de ființarea în limitele mărginite ale eului individual, ci eroarea sa constă în raportarea la cenzura transcendentă, pe care de asemenea ar eluda-o. Spre deosebire de raportarea omului la o instanță divină declarată moartă, urmată de instituirea supraomului, cum o făcuse anterior Nietzsche, în opera lui Lucian Blaga divinitatea este doar tăcută și se cere a-i fi (re)descoperite, în univers, chipurile veșniciei. Or fecioara se înscrie mai degrabă viziunii nietzscheene, întrucât, biserica odată incendiată, Nona se imaginează trecând desculță „prin scrumul unui

Dumnezeu ars". Zeii odată înlăturați, fecioara își instituie propriul trup ca substitut:

„Vei fi stăpân singur, înalt,
peste minunea ce-am fost,
peste minunea ce sunt”.

Sacrilegiul nu este ignorat de instanța divină, de îndată ce imprecăția e rostită, îngerului răsculat i se aplică sancțiunea, iar soarta Nonei este pecetluită: ființa îi este străbătută de un fior, iar Popa conchide sentențios: „Cineva a trecut peste mormântul tău”.

În tabloul al șaselea, *Isus-Pământul*, ultimul al piesei, starea de tensiune acumulată izbucnește brutal. Începutul tabloului ne introduce într-o lume stihială, bântuită de amenințarea Apocalipsei. Comunitatea Măgurii pare a-și fi pierdut reperele unei ființări între coordonatele umanului sau ale unui proiect divin, într-o succesiune de scene de coșmar se face apel doar la gesturi radicale, semne ale unei trăiri peste – sau alături de – fire, efluvii htonice, dionysiace, incontrollabile, instinctuale. Rațiunea, de va fi avut vreodată întâietate în Măgura, pare să fi pierdut acum orice tangență cu impulsurile personajului colectiv. Țăranii dau curs unei mentalități și unor practici păgâne, magice, dovedindu-i astfel, în fond, neapartenența de esență la doctrina ortodoxiei, cult care pentru ei este în cel mai bun caz o instituție intuită vag drept formalitate necesară. Comportamentul lor are o minimă justificare: provocarea.

Țăranilor li s-a incendiat biserica de curând înălțată după vreme îndelungată de așteptări deșarte. Pentru ei lăcașul de cult este în sine o profesiune de credință, iar fără biserică nu se pot defini, nu se pot regăsi sub zodia spiritualității, rămân o adunătură fără centrul de reper, un conglomerat eterogen într-o ontologie precară. Statutul țăranilor ardeleni după incendierea bisericii de-abia construite este perfect similar cu al dacilor din *Zamolxe* după sfărâmarea statuii unui profet de curând proclamat drept zeu. Mulțimea aplică, în ambele cazuri, legea talionului. Suprimarea definitivă a intrusului din lumea lor ar asigura revenirea la starea inițială. Moșneagul, similar profetului Zamolxe, va ispăși culpa, cu diferența că de această dată

vinovatul era Popa. Însă bătrânul profet, deși nevinovat, se sacrifică voluntar pentru ca preotul să dobândească astfel o lămurire a rătăcirilor sale lipsite de punct cardinal.

Moșneagul este cel care deplânge gestul incendierii bisericii, zugrăvind tabloul înfiorător al sfinților arși ce picură stropi fierbinți pe mâinile-i bătrâne, al nimicirii mormintelor, autorul sacrilegiului dorind să reducă la cenușă nu doar simbolul viu al ortodoxiei, biserica, ci și memoria acestuia, mormintele credincioșilor. Doar clopotul „mai stăruie negru în văzduh”, premoniție sumbră că ultimul dangăt încă nu se va fi stins... Moșneagul este bucuros că a mântuit potirul, „inima de aur a bisericii”, un subtil avatar al Sfântului Graal... Moșneagul dorește să salveze câte ceva din învățătura creștină, nu să suprimă mitul lui Isus, asemenea Nonei și preotului. Popa, încă ignorant, nu înțelege și nu își asumă rațiunile și învățătura bătrânului și, laș, îl acuză, în ton cu mulțimea, de a fi făptuitorul nu al salvării, ci al nimicirii bisericii. Moșneagul, deși uluit, nu ezită și, refuzând să se disculpe, își asumă fapta și mărturisește „cu aceeași expresie iluminată”: „Eu – am – aprins-o”. Efectul scontat are loc, iar sacrificiul de sine al bătrânului îl strivește pe preot. După ce trăise, nelămurit, în eroare până în acel moment, Popa ar fi dorit ca măcar acum să săvârșească un act radical, acela de suprem sacrilegiu, incendiind lăcașul de cult, fie pentru a se stigmatiza în fața comunității și a unei divinități tăcute, fie pentru a da curs dorinței fecioarei, de a reduce iluzia divinității la cenușă stinsă. Or, Moșneagul îi refuză până și condiția de profanator, iar preotul nu se mai regăsește nicicum, este complet rătăcit: „Toată viața mea am descărcat-o în mâinile tale, s-o ispășești, ci tu ai vrut să mă umilești mărturisind. Mă pierd, mă scap printre degete (...). Îndură-te! Nu-mi lua păcatul, nu mi-l lua, nu, nu! E al meu, nu mi-l răpi. Atâta am și țin în mâini, fapta care se prăbușește, fapta care mântuie - ...”. Preotul ar fi dorit să pună capăt odiseei spirituale, dar i se refuză și acest rol actanțial.

Fără cuvinte, Moșneagul „pășește spre ușă, o deschide, iese în prag”. Simetria cu începutul piesei este frapantă, bătrânul fiind cel

care pășește, în locul preotului, prin acea ușă „deschisă în soare” în fața căreia îl aflam adăstând bolnav pe erou în primul tablou. Însușindu-și pasul veșnic nehotărât al preotului, Moșneagul trece el pragul, metaforic, pentru a-l vindeca. Asumându-și condiția și culpa preotului, bătrânul îl va mântui, îl va ilumina și îi va împlini destinul. Prin acest gest simplu, dar plin de semnificații, Moșneagul ispășește pentru toți deopotrivă, cât și pentru fiecare în parte, reiterând postura lui Zamolxe (și, în subsidiar, pe cea christică). Lapidarea sa de către mulțimea isterizată aduce liniștea iar conflictul pare a fi dezamorsat. „Un cor nevăzut”, reminiscență a vechiului cor tragic al Greciei antice, rostește solemn sentința:

„Cum se potolesc oile noaptea în stână,
cum inimile tac în scorburi de mormânt,
cum gândul s-astâmpără dincolo de pământ,
astfel potolească-se furtuna ce-a cuprins omul
și să se ducă din nou – în praful cărărilor,
în copitele ciutelor,
în coarnele cerbilor –
și-n coadele mărilor”.

Popa ridică privirile „vădit îmbătrânit”, dar și încredințat acum, îmbătrânirea fiind de natură spirituală. Simte că a trecut o veșnicie, dar nimic nu s-a schimbat în lume, decât că, și pentru el, „Isus-Pământul a înflorit”, și lui i s-a revelat acest „nou chip al veșniciei”. Nu își mai recunoaște soția, se întreabă dacă nu a murit tot satul, pentru el „singurul viu în gând” îi este Moșneagul, care, pentru toți ceilalți, este un eretic mort. „Oh, de ce nu mai răsare soarele odată? De ce-i așa de lungă noaptea asta?” se lamentează preotul, referindu-se la bezna spirituală în care el a rătăcit și în care țărani încă mai adastă. Acum Popa nu mai este bolnav, nu se mai zbate între făgăduință și tăgadă, întrucât:

„... taina lui a cântat peste mine
din stranele văzduhului
cu surâs de om, cu bunătate de stea”.

Patrasia, exponent al comunității împietrite în rutina tradițională, refuză categoric orice inițiere în revelația trăită de soțul ei: „Doamne, Doamne – nu vreau să știu, nu vreau să văd – stâlp de sare m-aș face ca femeia lui Lot privind înapoi”. Popa nu mai poate adăsta în locul în care acum clopotele nu mai cântă, unde ciocârliile nu se mai înalță, deși – sau tocmai pentru că – vestea bună de-abia începe. Îi este „foame de pământ larg. Aer, aer, pământ!” și purcede apostolic spre a-și desăvârși propovăduirea panteistă, convins că natura îl va oblădui. Radu, fiul preotului, este ultimul *raisonneur* al piesei. Năvălește în scenă noaptea, fugit din Sibiu, unde „nu era drum pentru el”, cu vestea că în toate satele ard bisericile și că Nona a fost prinsă de „badea cu cercel”. Așadar toți preoții ortodocși din preajma Măgurii par a fi fost ispitiți de fecioară, care însă va fi judecată sumar de săteni și azvârlită în flăcări, împlinindu-se prorocirea Moșneagului.

Fecioara nu supraviețuiește propriului cult, dar nici nu poate fi clar definită, indecizie și impas existent încă de la publicarea piesei: „apariția cea mai complexă în piesă (...) e o sumă a nălucirilor. Sunt strigătele tale aruncate în afară de tine, și parcă te cheamă. Închegare nelămurită și abstractă...”¹. Ființa Nonei va fi fost într-atât de stranie încât, după cum observa Popa, „paserile cerului au înnebunit / de tămâia cărnii tale”. A tulburat apele omului, dar și pe ale Domnului, pentru ca fiecare să se reconsidere după trecerea ei pe Pământ. Deși agent patogen, Nona nu rămâne, în ultima instanță, o instanță monocolor-malefică, ci pare a fi fost la rândul ei un instrument într-un plan amplu, intruziune indispensabilă în ecuația complexă a istoriei dramatice, doar prin prezența ei Moșneagul având ecou în sufletul Popii.

Într-o lume a *coincidentia oppositorum*, antagonismele aflate în balanță se anulează reciproc, iar Popa rămâne singurul supraviețuitor, mântuit, iluminat, fără de durere și fără să mai strige.

¹ Ion Marin Sadoveanu, „Tulburarea apelor” de Lucian Blaga, în „Gândirea”, an III, nr. 3-4, 5-20 iunie 1923, reprodus în vol. *Dramă și teatru*, Arad. Editura Librăriei Arhidiecezana, 1926.

Chemarea lumii, în care vrea a se altoi pe toate crengile este un imperativ căruia preotul știe, acum, că trebuie să I se supună. Popa are o viziune a Moșneagului peregrinând prin câmpie cu cârja în mână, umbra lui căzând înaltă, uriașă, pe cer, iar această apariție este însuși sufletul său împărtășit acum spiritul divin, parte din absolut. Văzându-se astfel pe sine, Popa își însușește condiția de profet al lui Isus-Pământul, continuând apostolatul lui Zamolxe și al Moșneagului. Iese în sfârși pe ușă, ieșind astfel și din sine. Renunță la identitatea sa anterioară, individuală, pentru a-și asuma destinul colectiv, panteist.

În ingenuitatea sa, Radu crede și speră că tatăl i se va reîntoarce, dar îmbină această virtuală revenire a Popii cu un festin la care ar lua parte și Nona, „ca să râdă frumos”, ceea ce nu este posibil. Copilul nutrește instinctiv o întoarcere la starea de fapt de la începutul piesei, ceea ce ridică mari semne de întrebare cu privire la reușita noului – și eternului – profet. Întrebarea retorică din final, „Da?”, lipsită de temeieri sigure pentru a primi încuviințare sau infirmare, se adresează receptorului operei de artă și instituie un final deschis al dramei.

III. *Daria* (1925).

Izolarea de fondul cosmic în „melodrama burgheză”/„drama psihanalitică”

Discontinuitatea construcției dramatice a acestei piese este un aspect evident și amplu argumentat. Dacă ne vom cantona la a considera drama *Daria* ca o remarcabilă nereușită a autorului, perspectiva exegetică nu va câștiga nimic printr-un atare reduccionism. Dincolo de banalitatea greu de explicat a temei primului nivel de lectură, insatisfacția în dragoste a soției, care face din *Daria* o dramă burgheză, dincolo de artificiozitatea replicilor rostite de protagoniști, care împing piesa periculos înspre melodrama boulevardieră, așadar depășind frecvențele stângăcii sau neajunsuri ale textului literar se poate releva esența ideatică, singura care susține curioasa experiență dramatică a autorului. Este vorba despre semnificația conferită fondului instinctual al ființei. Deși suntem foarte departe de o „revoltă a fondului nelatin”, păgân, din primele piese, orientarea autorului către ancestral, către arhetipal, către adâncurile nebuloase și aparent insurmontabile ale ființei și ale Firii constituie factorul de coeziune al întregului său demers dramatic. Transfigurarea acestui fond instinctual într-o putere cosmică servește unei împliniri a ființei aici și acum, „în zilele noastre”, în datele condiției umane, limitate, dar nu limitative. Omul se poate împlini și prin el însuși, prin ceea ce îi este specific, fără a necesita, neapărat, o raportare la protectoratul și consacrarea divinității. Deși poate părea prozaic, esența Dariei constă tocmai într-o pledoarie pentru voința și putința umanului de a-și configura căile de accede la transcendent, de a realiza „saltul ontologic”, de a deveni

parte din marea taină, din povestea fără de sfârșit, prin întâmplările ființei sale, anume prin creație și prin iubire. În ce măsură omului îi este menit și permis a înfăptui naivul și ambițiosul proiect de eternizare a efemerului clipei ne este lămurit în desfășurarea istoriei dramatice.

De remarcat spațiul claustrofobic în care se desfășoară factologicul. Semnificația sa își află explicația adecvată prin interpretarea în oglindă cu orizonturile ideatice ale piesei. Spațiul închis al celor patru pereți ține de ermeticul în care este înlănțuită ființa captivă a Dariei. Nu poate fi ignorat faptul că acțiunea piesei nu depășește obstacolul acestor determinări spațiale, după cum nici protagonistul nu va reuși să pășească în afara limitelor destinului său potrivit. Neîmplinirea prin eros, încrâncenarea în fața năvalei sufocante a obsesiilor, ține de neputința fizică – și metaforică – de a păși în spațiul nemărginit, cosmic, „de dincolo”. Daria își manifestă neputința sufletească prin neputința de a se priva de claustrarea spațiilor închise. Însă decodificarea rolului actanțial al protagonistei ține de un cadru mai larg, de o perspectivă de ansamblu.

În viziunea lui Blaga, există un substrat al lumii, dificil de perceput sau de exprimat, dar prezent atât în natură, în universul exterior ilimitat, cât și în om, în inconștientul colectiv al omenirii, specific filosofiei culturii și teoretizat în geneza matricei stilistice. Prin intermediul acestui fond ascuns în ființă și vag întrezărit în manifestările sale, omul are șansa de a se integra absolutului cosmic. Modalitatea la care recurge spiritul creator uman este însă de o deconcertantă varietate, și tocmai de aici și „inconsecvența” în alegerea decorului în diferitele piese ale autorului. În *Zamolxe* cele două planuri aveau cele mai multe posibilități de întrepătrundere, de stabilire a unei comunicări, întrucât universul în care profetul își exprimă și își înfăptuiește crezul este uimitor de amplu, tinzând către ilimitat: cupola Căii Lactee este „intens vizibilă”, mai rar fiind inserate trimiteri către cetate, iar adăstarea în peșteră este un obstacol depășit prin asumarea condiției. Nu aceeași este situația în *Tulburarea apelor*, unde nu profunzimea suferă, ci desfășurarea perspectivei.

Odaia este localizarea decorului, sugerând închistarea preotului în nelămurita sa căutare în cărți a credinței necesare. Dar această stare de fapt este doar un incipit, căci preotul se lasă furat de „ușa deschisă în soare”. Popa va da curs unei ascensiuni spațiale, către stână, ceea ce se traduce, în plan ideatic, tocmai prin asumarea inevitabilului: urcarea muntelui este necesară pentru o înălțare a spiritului către uranic, către lămurirea unei comuniuni cu nemărginirea cosmică și divină, identificate una cu cealaltă prin imanentism panteist. Acum perspectiva se lărgeste, acoperișul stânei deține o cale de acces către celest, prin spărtura sa, imperfecțiune programată, „se văd stelele”. Zodiile își pot așadar exercita nemijlocit voința asupra protagonistului. Dealtfel ermeticul este îndepărtat cu desăvârșire în momentul revelației: peretele „dispare”, întru ilimitatul „cerului înstelat, lumina ca de crăpat de zi și șesul întins”. Zorile sunt un îndemn adresat preotului-profet de a purcede aiurea în lume, pășind prin eucaristie.

De semnalat interiorizarea treptată a cosmosului, se urmărește mai pregnant manifestarea Firii universale în ființa individuală, se acordă o atenție sporită efectelor acestui fond comun și indefinibil, inefabil, asupra manifestărilor umane. Iar reacțiile omului devin din ce în ce mai bizare, întrucât eul se confruntă, din ce în ce mai pregnant, cu sinele. Nona, care încearcă statornic să se substituie fondului natural al universului prin intermediul propriei individualități, are un comportament năvalnic, nestăpânit și dealtfel incontrollabil, explicabil tocmai prin tensiunea enormă care se manifestă în sinele ei. Inevitabil, unul dintre actorii confruntării cedează, se frânge, iar acesta nu poate fi universul exterior, ilimitat și inepuizabil, ci individualitatea umană a fecioarei. Într-o luptă inegală, eul este înfrânt de sinele cosmic și se risipește în neant. Pe de altă parte, Moșneagul oferă exact reversul medaliei. Acesta nu luptă absolut deloc, nu schițează nici un gest al vreunei opoziții egolare, ci, cu înțelepciune pasivă, tipic orientală, acceptă ca identitatea să îi fie invadată, locuită și potențată de către cosmic. Interiorizarea cosmicului este pe deplin edificatoare în cazul său. Tocmai pentru că

bătrânul nu pretinde nimic pentru sine, i se va oferi totul. Accesul la ilimitat, la eternitate și absolut se realizează printr-un minim efort, dacă nu chiar unul nul: saltul ontologic presupune abandonarea eului, dematerializarea individului pentru o disipare în marele și unicul suflu divin revelat ca întreaga Fire a naturii.

În *Daria* perspectiva pare frântă cu desăvârșire. Abandonarea oricărei relaționări la universul aflat dincolo de gratiile ferestrei nu mai poate susține în postura Dariei o personificare a vitalității expansive, ci, eventual, o implozie de vitalitate. Într-o chinuitoare tentativă de înăbușire a fondului abscons al inconștientului, al instinctualității, Daria urmează un traseu al dezagregării ca individ într-o altă gamă decât Nona, printr-un proces antagonic. Daria este „doar” o victimă a dionysiacului în imposibilitate de a se manifesta și împlini. Acea „supapă” necesară pentru îmbrățișarea unei experiențe regenerative a ființei îi este refuzată Dariei. Cadrul etanș al celor patru pereți din odaie va sfârși prin a sufoca individul care are nevoie de o amploare spațială pentru desăvârșirea accesului la absolut. Erosul, unica ei șansă de a realiza saltul ontologic, i se refuză brutal.

Erosul nu poate constitui o cale de mântuire, de a accede la absolut, pentru Daria, întrucât această șansă de a transcende efemerul și derizoriul cotidian nu se regăsește confină la partener. Erosul presupune un joc în doi pentru a se putea împlini în plenitudinea sa dar, pentru bărbatul din istoria piesei, există o tentație distinctă ce și-l arogă întru înfăptuirea saltului ontologic înspre absolut. Întrucât Daria eșuează succesiv în postura de fiică, soție și mamă, află unica soluție de a depăși impasul existențial prin însușirea rolului de amantă, iar pentru aceasta renunță cu frenezie la tot. Însă pentru scriitorul Loga există o altă modalitate de a transcende limitele existenței individuale, iar aceasta este creația. Nu este întâmplător faptul că aspirația scriitorului spre această modalitate de împlinire a destinului ne este prezentată ostentativ încă din prima pagină a textului, ca un avertisment că pentru Loga nimic nu poate concura cu patima creației. În primele rânduri ale

piesei Loga este surprins în plin proces de schimbare a domiciliului, ceea ce semnifică tocmai abandonarea identității umane comune pentru a se dedica în totalitate artei, creației:

„Zugravul

Domnule Loga, dacă-mi dați voie să vă întreb, unde vă mutați?

Scriitorul

În strada Eminescu. (...)

Zugravul

Ei, da, firește, ca scriitor... nici nu puteți să căutați altă stradă decât aceea a marelui poet.

Scriitorul

Cel mult strada mea proprie.”

„Strada sa proprie” nu implică jocul erotic, pasiunea pentru o femeie. Idealist, artistul Loga nutrește speranța de a-și asigura transcenderea efemerului nu prin datele unei legături amoroase, ci prin volumul său de versuri: „Voi fi fericit știindu-mi cel puțin astfel prelungită existența mea aici”. Pentru scriitor cărțile oferă multiple șanse de a depăși marginile universului cotidian și de a întrezări vag reperiile unor dimensiuni ilimitate: „unele sunt un suspin de libertate, altele, întrebări azvârlite dincolo de viață”.

Dar scriitorul Loga, până la a a-și însuși exclusiv statutul creatorului, este om. Astfel uneori este tentat să dea ascultare cântecului de sirenă al întâmplărilor simple ale vieții, instinctele primare îl ispitesc să cedeze în fața Firii: „- aș vrea să-mi rezerv toate chinurile și toate înălțările pentru o singură poveste trăită. Aș vrea s-o încep chiar acum. Chiar aici. Povestea unei sălbăticiuni, poate să fie cerb, poate să fie om – om sătul de singurătate, cu muget păduratic și amar –”. Este însă neclar în ce mod se raportează scriitorul la această virtuală „poveste trăită”: e posibil ca experiența să îi servească doar ca material pentru a metamorfoza cotidianul supus destrămării într-o operă de artă, altfel spus o etapă necesară pentru a conferi efemerului vieții șansa la eternizare prin creația literară. Dealtfel aceasta este și convingerea omului comun, adusă la cunoștința Dariei

de către Prietena sa, care îndeplinește consecvent rolul de *raisonneur* al cetății: „Lucruri se vorbesc multe despre el, că schimbă numai așa femeile ca să aibă subiecte pentru nuvele. Și de tine se spune că te-a ales numai fiindcă...”. Orișicum Loga refuză să precizeze ce ar face cu „povestea trăită” și îi cere Dariei „să nu îl mai întrebe niciodată lucrul acesta”. Tăcerea sa este edificatoare cel puțin în ceea ce privește ezitarea de a alege între viață și artă, între eros și creație, dacă nu chiar asupra deciziei întrevăzute că absolutul creației va avea câștig de cauză.

Intuirea acestui fond absolut în individualitatea scriitorului o trezește pe Daria dintr-o îndelungată letargie existențială: „De câteva dimineți mă trezesc trăind într-un element nou, pe care nici un vis al meu nu l-a gândit până azi”. Visurile sale, gândite sau nu, nu sunt exprimate și cu atât mai puțin înfăptuite voluntar și deliberat. Înfricoșată de imaginile pe care le-ar putea plăsmui închipuirea sa, Daria consideră că varianta mai facilă este aceea a lipsei oricărei atitudini, pasivitatea fiind modalitatea prin care femeia înțelege a se menține într-un *statu-quo* al unui iluzoriu echilibru: „În sângele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat așa cum mă vezi: sunt sufletește bolnavă... Și, ceea e mai trist, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în fața ei cu priviri fără protest. Nu-mi pot ajuta cu nimic...”. Daria nu își asumă sinele și, în ultimă instanță, viața. Filosofia existențială a Dariei este resemnarea și pasivitatea în fața bolii sufletești identificate cu însuși destinul său. Deși deține luciditatea de a discerne nefirescul existenței sale, nu schițează nici un gest de împotrivire, nu își asumă fapta, cantonându-se la „privirile fără protest”. Ființa Dariei este surprinsă în sterila adăstare într-o anticameră a Firii așteptate și a nefirescului acceptat.

În acest context Daria îndrăznește să creadă că scriitorul Loga este o nesperată materializare a visurilor sale utopice, mântuitorul impasului ei existențial și al bolii sufletești: „Cum să-și zic? Ce nume să-ți dau? Simt nevoie să-ți dau un nume. Îmi vine să te chem: salvatorul, Sfântul Gheorghe! Îmi vine să te chem: cerule, adâncule! Îmi vine să te chem: tâlharule, visule!”. Simbolistica Sfântului

Gheorghe, ucigătorul balaurului (identificabil cu boala sufletească a femeii) este una evidentă, chiar stânjenitor-ostentativă, însă pe de altă parte ne oferă și prilejul de a argumenta că *Daria*, ca dramă psihanalitică, nu are ca temă doar reprimarea instinctului sexual. A reduce piesa lui Lucian Blaga la o simplă punere în scenă a unor scheme freudiene relevă comoditate și superficialitate exegetică (deși există argumente bibliografice ce pot justifica și strict o atare perspectivă). Problematica piesei este mai largă, încadrabilă în literatura expresionistă a vremii. În acest sens au fost realizate pertinente apropieri sau comparații cu dramaturgia lui Wedekind, dramaturg german care urmărea „a deștepta setea de infinit până și în subconștientul vieții instinctive, fără de care omul nu poate aspira la o integrală armonizare”¹. Frank Wedekind a fost perceput ca model de expresioniști, îndeosebi datorită revoltei pătimase care îi alimentează opera, precum și ca urmare a atmosferei de irealitate, fatalitate și grotesc în care se desfășoară subiectul pieselor sale. „Sexualitatea, domeniu trecut cu discreție sub tăcere până atunci, devenea la Wedekind (ca la Nietzsche) principiu vital creator și distructiv, în același timp, având forță de destin”².

Doina Modola consideră că meritul dramaturgului român, prin raportare la modelul european, este acela de a fi depășit, în cadrele dramei investigației umane, aria unui analitism tradițional, descriptiv și raționalist. Orientarea specifică autorului este către categorial, arhetipal, revelarea zonelor obscure ale individului, zone care presupun covârșitoare conflicte de dominație. „*Fapta și Daria*, realizate în același an, 1925 (...) sunt concepute în manieră arhetipală, atât în ceea ce privește proiectarea supradimensionată a eroilor, cât și în radicalitatea conflictelor care îi opun”³. Dacă scopul teatrului lui Wedekind era „de a reda vieții umane adevărata ei

¹ Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București. Editura Fundațiilor, 1941, p. 18.

² Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București. Editura Anima, 1999, p. 221.

³ *Ibidem*.

dimensiune”¹, cel al dramaturgului român, în *Daria*, este al unei „afirmări normale a vieții instinctive”². Necesitatea asumării și experimentării acestei instinctualități ține de asigurarea împlinirii sinelui și implicit a ființei umane în corelație cu fondul cosmic: „Instinctele noastre formează capitolul cu care natura ne creditează. Plătiți-vă datoria la timp și nu aduceți Natura în situația de a pune sechestru pe tot ce aveți”³. Prin urmare „balaurul” răpus de Loga în ființa Dariei nu trebuie identificat strict cu inhibiția sexuală, ci cu suprimarea pe cale nervoasă a întregii instinctualități specifice și firești condiției umane. Scriitorul profesează un act de exorcizare asupra Dariei, alungându-i încrâncenarea încremenită în fața obsesiilor lăuntrice și redobândindu-i manifestările care se înscriu în dimensiunea firescului vieții. Nu întâmplător Daria îi atribuie tânărului artist puteri tămăduitoare „supra-firești”: „scrie cu noroi pe ochii orbilor, ca să le dai lumina”.

Și, într-adevăr, Daria pare vindecată miraculos. „Draga mea – a fost ca o minune. De unde și cum a venit nu știu. Obsesiile mi s-au absorbit în sânge. Crede-mă, e o bucurie să trăiești. Fiecare om ar trebui să sufere câțiva ani de idei fixe, apoi să se vindece ca să simtă cum simt eu libertatea de viață. E așa de frumos. Număr câteva «luni-avalanșe», în care mi s-a concentrat toată viața cu care rămăsesem în urmă”. Dorința de viață pare a câștiga supremația asupra refuzului de a trăi. Însă chiar de acum textul sugerează că Daria parcurge doar o etapă efemeră a unei utopii iluzorii: „Dar pentru moarte nu avem nici puțină tărie ce se cere pentru viață” afirmă premonitoriu protagonista, gândindu-se la tentativele eșuate de „a-și face sfârșitul”, fără a-și imagina că, infrarațional, tocmai își rostește aluziv sentința asupra finalului propriei existențe neîmplinite. Fondul inconștient al ființei sale tocmai trăiește premoniția unei scurte, nedefinite și triste povești. Într-o oarecare măsură luciditatea nu o părăsește complet, Daria este conștientă că

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara. Editura Facla, 1985, p. 51.

² *Ibidem*, p. 39.

³ Lucian Blaga, *Aforisme*, în „Contemporanul”, nr. 19, 1967.

orice poveste de iubire are o întindere limitată în timp; dar, uimită și încântată de noua stare a sufletului său, protagonista se abandonează frenetic principiului plin de vitalitate al „carpe diem”, transformându-se într-o actualizare contemporană a bacantelor din alaiurile dionysiace: „Are să mă uite într-o zi? Nici nu s-ar putea altfel. Dar vreau să mă bucur de entuziasmul puternic și copilăresc ce mi-l dăruiește atât cât mi-l dăruiește. E tot ce mai pot să aștept de la această ultimă izvorâre de frumusețe în mine. Nici acest dar scurt să nu-l primesc? Pentru ce aş mai trăi? Încă un an, doi, și va începe viața împrăștiată în moina zilelor”.

O dată în plus textul piesei relevă că „duhul cărnii, pentru femeie, nu este o chemare oarbă a instinctului, care să se ceară satisfăcută prin orice compromisuri morale, ci este o chemare a vieții, pentru împlinirea ei, firească, opusă compromisului de până atunci”¹: „Aștept surprizele de dincolo de orizont. Ah, mersul lui Loga e așa de tânăr, parcă întotdeauna ar umbla gol peste ogoare abia încolțite, de grâu. Privindu-l, îți vine să-l întrebi: tinere, unde te duci? Și el parcă ar răspunde: mă duc să înviu morții cu o atingere de deget și să suflu duh peste femeia mea de lut”. Scriitorul Loga apare ca șaman care profesează inițieri ale miracolului germinal, încolțirea grâului pe ogoare, revigorarea ciclicității vegetale fiind asociată metaforic înmuguririi vieții într-un material uman aflat într-o searbădă încremenire. Astfel artistul Loga poate fi perceput ca un avatar în contemporaneitate al lui Dionysos sau, mai corect spus în contextul paradigmei autorului, poate fi asociat unui arhetip/ficțiune-matcă/imagie-sinteză reprezentate de Zamolxe și Moșneag în piesele anterioare, propovăduitori pentru semeni ai unei noi metafizici (dacă nu teofanii), identități profetice care trezesc în conștiința și spiritualitatea neamului revelarea acelor „surprize de dincolo de orizont”. Diferența esențială constă în faptul că pentru a realiza o asemenea performanță (hierofanică) protagoniștii anteriori au înțeles necesitatea de a renunța la sine, au acceptat inerența

¹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 40.

sacrificiului lor ca identitate umană pentru a susține nașterea unui miracol existențial. Or scriitorul Loga nu va reitera, în contemporaneitate, postura celor doi presupuși antecesorii din rațiuni care țin o perspectivă mai amplă a autorului. Într-o lume primordială, originară, de „tinerețe păduratică”, primară, a începuturilor genuine, relația dintre transcendență și contingent era una a spațiilor confine. În cazul lui Zamolxe, sacrificiul de sine al profetului și revelația hierofanică a divinității (Marele Orb) în rândul semenilor era nu doar necesară, ci și posibilă. Printr-un proces mult mai dificil, revelația i-a fost posibilă ulterior și preotului ortodox într-un ev mediu târziu, apelându-se la substratul ancestral, păgân, care s-ar fi perpetuat prin Moșneag, asimilându-și creștinismul și configurându-i o nouă formă, mitică și mistică (Isus-pământul), a imanentismului panteist.

Însă în prozaicul contemporan legăturile cu dimensiunea vag intuită a tainei sunt foarte plătându-se. Precaritatea sacrului nu ține, la Blaga, de o transcendență goală, de o divinitate absentă, ci doar tăcută. Misterul existențial nu își mai află căi adecvate de exprimare și manifestare în universul citadin monden. Comunicarea cu sacrul nu este posibilă în cadrele ordinii artificiale impuse de civilizația contemporană care nu permite reabilitarea omului în relația cu transcendentul. Deplinele valențe și latențe ale omului (suflet, trup și spirit) sunt sufocate de prejudecățile și rigorile false impuse de societate. Iată de ce scriitorul Loga, deși creator la rându-i, nu va putea să o „mântuiască” pe Daria. Iată de ce Daria, deși întrezărește potențialul profetic al artistului, nu va avea parte de o revelație completă a accesului la absolut și va sfârși în neîmplinire. Aceasta este linia parcursă de substratul ideologic al dramaturgiei lui Lucian Blaga: distanța de la lirismul misterial al lui *Zamolxe* până la epicul prozaic din *Daria* este enormă și deconcertantă, dar urmărită programatic de autor. Deplasarea temporală de mii de ani în istoria pieselor sale a presupus și o mutație a percepției relației dintre sacru și profan, de la principul fecund al vaselor nemijlocit intercomunicante în „vârsta de aur” a umanității până la chipurile

mute ale veșniciei în prezentul derizoriu, devitalizat. În această lumină drama psihanalitică a lui Lucian Blaga poate fi recuperată dintr-o periferie a neîmplinirii estetice în care fusese izgonită de către critica de specialitate.

Filip, soțul Dariei, remarcabil exemplu de pedagog absolut și monstruos, este un actant perfect (în grotescul său) al individului reprezentant al societății contemporane. Natura (sau, mai degrabă, involuția/implozia eului în cadrele actuale) l-a sancționat drastic pe acest om, care e tumefiat cerebral și are un grav defect de pronunție: „Față de mine natura s-a făcut vinovată de o mare crimă. (...) Cuvintele ies din mine unele fără oase, ca moluștele, altele supraarticulate”. Deficitar ca natură, un rebut ontologic, se încapățânează a-și răzbuna condiția deplorabilă profesând o iluzorie și meschină dominare și extirpare a fondului instinctual al ființei: marea „împlinire” a existenței sale handicapate este susținerea în public a unei rizibile teorii, „dovedite cu date statistice”, despre „educația embrionară”. Metoda sa experimentală, care ar fi capabilă să determine dezvoltarea omului încă din faza uterină, probează ignoranța crasă, eroarea și eșecul colectiv al societății moderne în tentativa de a nega șansa și dreptul elementar de manifestare firească a personalității specifice fiecărui individ, cu fondul său abscons de instincte vitale. Evident că un asemenea rebut științificizat nu poate să înțeleagă răbufnirile naturii în ființa Dariei, reacția sa fiind aceea de a „menaia” nebunia soției, rezervându-i acesteia o izolare perfectă de lumea exterioară, adică îi înlătură orice posibilitate curativă pe care contactul cu spațiul ilimitat ar fi presupus-o: „Ești nebună și nebunii trebuie închiși”. De fapt, lui Filip îi convenea teama Dariei de a înfrunta spațiile vaste, văzând în aceasta șansa de a dobândi certitudinea că nu este înșelat (fizic) de consoartă. Reacția de a o sechestra în cameră după descoperirea afecțiunii femeii pentru scriitor apare astfel ca o meschină măsură de autoprotejare a orgoliului masculin. Egoist și opac, derizoriu și grotesc, Filip își condamnă soția la dezintegrare psihică. În aceste circumstanțe, o exclamație ca „Petre, nu uita că sunt om, nu animal de cușcă!”, deși

surprinde exact drama izolării sufletești a femeii, nu poate avea nici un ecou în conștiința bărbatului obsedat de – și limitat la – arestarea personalității umane într-o cușcă determinată încă din faza embrionară. Într-un monolog, Daria rezumă întreaga situație dramatică a căsniciei lor, a bolii sale sufletești: „Mi-ai fost un sprijin răbduriu cât am bolit sufletește? Îți sunt recunoscătoare, dar cred că nu te-a costat prea mult. Dimpotrivă, într-un colț de inimă, cred că te-ai bucurat că sufăr de anumite obsesii, care mă legau de casă, fiindcă mă vedeai astfel irevocabil a ta! Recunoaște! Dacă ai avea un strop de sinceritate față de tine însuși, ai recunoaște că îți conveneau ideile mele fixe, fiindcă nu puteam să ies nicăiri singură și aveai astfel mai mult decât oricare alt bărbat siguranța că nu ești înșelat”.

Deși aparent monstruos și ermetizat, perfect sieși, totuși Filip nu este un personaj monocord. Într-o mărturisire accidentală și târzie, el afirmă: „Nimeni nu bănuiește dresajul la care mi-am dat eu substanța nervoasă, ca să nu-mi mai ies din fire. – Deși cu sănătatea îmi merge tot mai prost”. Mărturisirea lui Filip ține de o supratemă a dramei *Daria*, care urmărește să sugereze că o absolutizare a apolinelicului în structura interioară a ființei umane este un demers caduc și eronat, imposibil de a fi desăvârșit. Chemările latente ale ancestralului, ale fondului abscons al sinelui își fac simțită prezența în cazul oricărui dintre indivizi. Un alt savant, profesorul Vlaicu, deși privit cu o oarecare duioșie, reprezintă doar o nuanțare a tipului uman armonizat forțat și astfel nefiresc: „cel din urmă clasic în lumea noastră târzie – diform ca și noi –”. Profesorul Vlaicu are o permanentă nostalgie a traiului în piețele Atenei antice, sau a peregrinării prin pădurile de măslini ale Eladei. Pelerinajul „la temnița lui Socrate de lângă sfânta cetate a Atenei” nu va fi niciodată înfăptuit, întrucât și acest savant bătrân este un prizonier al timpului său și al formației sale clasiciste, intuită incert ca inadecvată când observă fulgii de zăpadă de la fereastră, manifestări spontane ale Firii naturale, dar existențe de care este separat programatic de către bariera de sticlă etanșă: „Extaziat se apropie de fereastră și apoi începe cu patos homeric: «Copiii mei, cui nu-i vin poetice simțiri?

Domnu' de poetice simțiri cuprins este...»". Profesorul Vlaicu exprimă rătăcirea improprie și devitalizată a unei reminiscențe de tradiționalism ancestral defunct în contemporaneitatea desemantizată, expresie a ignoranței și a vidului existențial: „Toți profesorii de elină sunt așa. Se pare că însăși natura se răzbună asupra celor ce încearcă să perpetueze limbile moarte. Această perpetuare seamănă a sacrilegiu: parcă a-i scoate din groapă un mort și l-ai purta în spate pe străzi și în saloane”.

Sub auspiciile savantului Filip, personalitate mecanizată într-un suprem efort malign de a supune Firea, de a suprima sinele ființei umane, Daria nu poate fi altceva decât o prizonieră a bolii sufletești. Vindecarea nu îi poate reveni decât prin intuirea unor orizonturi mult mai ample, întrezărite odată cu ivirea scriitorului Loga, un creator care, contrar pedagogului Filip, în principiu nu suprimă natura, ci o transfigurează prin mijloace artistice. O astfel de metamorfozare a naturii interioare se produce și în ființa Dariei. Închisă în odaie de soțul mărginit, femeia are intuiția unei posibilități de a surmonta limita care i se impune, de a înfăptui saltul ontologic. Acum tânjește către lumea de afară, de dincolo, deschide ferestrele și printre gratii își dorește libertatea, ca o fiară într-o cușcă: „Ah, libertate. Ah, zăpadă și aer”.

Din toată ecuația, prima victimă se va dovedi o ființă nevinovată, care nu are nicio culpă în ceea ce privește drama existențială a Dariei. Cel pe care fatalitatea și-l arogă în primul rând ca tribut este Puiu, fiul protagonistei, copil inocent care declanșează involuntar manifestarea deplină a bolii sufletești a Dariei. Mesager al sorții (figură angelică), Puiu apare de cealaltă parte a gratiilor și este considerat de către mama sa, în mod iresponsabil, drept un foarte potrivit – și mai ales necesar – intermediar al strigătului ei către mântuitorul Loga. Este de identificat, în această scenă – a șaptea din actul al treilea – o confruntare directă, dar de pe poziții inegale, dintre nebunia dionysiacă și armonia apolinică. Daria se manifestă într-o nouă ipostază, aceea a unei ființe aflate sub stăpânirea exaltării adâncurilor în imposibilitate de a mai fi controlate minimal.

Întunecarea minții Ciobanului din *Zamolxe*, în lumina lunii, având drept consecință sfâșierea oilor din turmă, dansul erotic profesat de Nona în *Tulburarea apelor*, cu unicul scop de a-l determina pe preot să ardă biserica ortodoxă, pentru ca fecioara să pășească desculță prin cenușa Domnului, sunt două situații existențiale similare anterioare freneziei isterice a Dariei. Stăpânită de răbufnirea violentă a fondului instinctual al ființei, prea îndelungată vreme înăbușit în sine, Daria nu își mai poate controla, asemenea menadelor Eladei odinioară, cugetul sau fapta. O simplă victimă și instrument prin care se manifestă cu necesitate fondul primar, abscons, al firii, Daria își biciuiește copilul crezând că astfel își satisface iluzia mântuirii sufletului prin Eros. Cu o ultimă fărâamă de luciditate, femeia își conștientizează condiția și articulează, cuprinsă de friguri, printre dinții clănțănind sălbatic: „Ah, simt că înnebunesc - - acum – uite, - acum – înnebunesc - - înnebunesc!! - - -”. Înnebunirea protagonistei presupune considerarea Dariei ca fiind o menadă rătăcită de alaiurile antice de pe dealurile Eladei, o bacantă pierdută în contemporaneitate, închisă într-o cușcă în afara căreia, undeva, sălășluiește – utopic – zeul mântuitor la care trebuie să dobândească acces pentru a reveni la o relativă normalitate, pentru a se împlini ca existență. Ritualul dionysiac își află astfel o originală transpunere în modernitate.

De cealaltă parte a gratiilor se află o complet altă concepție existențială. Moralitatea copilului ține și de inerenta puritate și inocență a vârstei, dar și de produsul unei îndelungate evoluții a ființei către o armonizare a relațiilor umane în societate. Puiu este exponent al omului de mâine, artist și moralist deopotrivă, printr-un proces natural, dar îndeosebi sub atenta supraveghere pedagogică a lui Filip, copilul fiind educat cu muzică sferică încă de când Daria îl purta în pânțe: „un adevărat mic filo-sof”, adică un „iubitor de înțelepciune”. Desenele sale precoc, precum și replicile ad-hoc la orele de curs ale profesorului Vlaicu, relevă, pe de o parte, o predispoziție sensibilă pentru creație, spontaneitatea artistică și speculativă a ființei, inteligență, dar și etică socială, plus o savuroasă

ironie, care are rolul de a detensiona inerentele momente dificile ale existenței. Ipostază evoluată a fiului Popii, Radu din *Tulburarea apelor* (întrucât evoluase și societatea umană vreme de câteva sute de ani), Puiu este o preconizare vagă a copiilor din *Cruciada copiilor*, unealtă de manevră pentru unele scopuri și finalități care îi depășesc, interesele celor mari nefiind aceleași cu sensibilitățile și ingenuitatea celor mici. Ei intuiesc, ludic, la nivelul infantil, sensurile esențiale ale existenței, în acest sens jocul-parabolă al celor trei copii din *Zamolxe* constituind o remarcabilă alegorie miniaturală. Dacă Nusitatu poate încă închide ochii și astfel ignora ororile realității, într-un iluzoriu, dar protector auspiciu al disimulării naive, în schimb Puiu, „în zilele noastre”, nu mai are această șansă, ci este constrâns a lua parte la nebunia dionysiacă a mamei sale. Radu reținuse din manifestările Nonei râsul ei frumos, pe care și-l dorea, naiv, să revină. Puiu reține din isteria Dariei strigătele și loviturile necontrolate, în acest mod întregul său eșafodaj existențial armonios se destramă. Concepția sa luminoasă și echilibrată despre existență fiind infirmată, copilul va deveni victimă a fondului instinctual al ființei, iar prin aceasta viziunea asupra perspectivelor umanității este problematică.

Refuzul scriitorului Loga de a primi scrisoarea Dariei din mâna băiatului constituie preludiul epilogului. Gestul său determină două revelații, în fond identice prin esența lor. Pentru Daria „de-acum totul s-a sfârșit”, pentru Puiu „acum nu mai pot trăi”. O vagă tentativă a copilului de a se elibera de povara culpei și a rușinii prin dorința de a i se destăinui tatălui său este curmată scurt de Daria, foarte asemănător cu modul în care Filip însuși îi interzisese femeii să se elibereze prin manifestări. Într-un fel Daria își condamnă fiul la moarte închizându-l într-o cușcă a refulării exact la fel cu sentința lui Filip în ceea ce o privea. Absența posibilității defulării îi condamnă pe cei doi la a fi victime ale unei pedagogii exagerate a menținerii unui forțat și fals echilibru al formelor apolinice. Calea de mijloc între extreme pare a fi imposibil de aflat.

Limbajul zgomotului, prezent în *Tulburarea apelor* prin dangătul clopotelor, revine în *Daria* sub forma unui plâns al femeii,

la începutul actului al patrulea, „un plâns ce seamănă când cu un hăuit sinistru, când cu hăuitul bocitoarelor care «se cântă» după morți”. Natura acestui hăuit teluric este vădit expresionistă, putând fi asociat cu tipătul obsedant al figurii dezumanizate din tabloul din 1893 al lui Edvard Munch. (Apropierea de pictura artistului norvegian a fost dealtfel exprimată de Lucian Blaga însuși, în contextul unei tentative personale de a defini expresionismul: „Arborii lui Munch au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului; arborii lui Van Gogh ceva din zbuciumul universalei deveniri. Lucrul izolat devine un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate”¹.) „Hăuitul sinistru”, ca ecou al „existenței supraindividuale și neliniștite”, îndeplinește o funcție destul de explicită, inaugurarea senzorială a unei certitudini cu privire la epilogul implacabil al tristei povești: Daria își plânge nu doar moartea fiului, ci propria moarte, pe care o intuiește că nu mai are cum și de ce să o evite.

Viața este principiul incomprehensibil în fața căruia capitulează, succesiv, protagoniștii. Puiu „numai trupul mort și l-a lăsat veste că puținul din viață i-a fost tocmai destul”. Viziunea asupra existenței fiindu-i contrazisă brutal, copilul renunță la propria-i viață, resimțită ca o povară: „copii se sinucid cu conștiința trează și curată cum e cea a îngerilor: nu suportă viziunea ticăloșiei omenești”. Filip, cel care se luptase cu înverșunare să „aresteze” formele de manifestare ale ființei, se recunoaște înfrânt în fața capriciilor existenței: „Am sfârșit prin a accepta fără protest hotărârile soartei”. Daria, Puiu, Filip, fiind caractere diferite, chiar divergente și antagonice, acceptă finalmente în mod similar soarta ce li se impune din afara ființei lor, ceea ce sugerează că în fața Firii toți indivizii sunt egali, concluzie exprimată de eroină într-un scurt moment de luciditate înaintea sinuciderii: „Între om și om e mai mare deosebire și depărtare ca între viață și moarte, și totuși

¹ Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, București, Editura Minerva, 1990, p. 56.

întocmirile lumii îi ține laolaltă”. „Întocmirile lumii” se răzbună pentru neîmplinirile firești ale vieții fără a ține cont de măsura culpei unui sau altuia dintre protagoniști. Nemaîîndrăznind să își asume viața, Daria încearcă să o evite, să o eludeze, și cere singură să fie iar închisă în odaie, trăind o teamă obsesivă de a mai lua contact cu scriitorul Loga. Aceasta nu poate fi decât o improprie disimulare, întrucât artistul este tot ce i-a mai rămas femeii ca principiu al vieții. Gândul obsesiv al morții nu o părăsește pe Daria, care plonjează într-un abis al autismului cu finalități de vădit suicid: „Trebuie să fie foarte greu să mori când vrei să mori”.

Cheia de înțelegere a morților aparent inutile, dar, paradoxal, inerente, necesare „bălaurului”, poate fi dedusă din două replici schimbate de Filip și profesorul Vlaicu:

„Vlaicu

Nenorocirile de felul acesta nici o «pedagogie» nu le poate
împiedica.

Filip

Asta înseamnă că nici Dumnezeu nu le poate împiedica”.

Cu atât mai frapant cu cât resemnarea în fața voinței inexplicabile și implacabile vine din partea celor doi pedagogi ai piesei. Așadar „nenorocirile de felul acesta” nu pot fi controlate nici de metodele socio-științifice ale omului modern și nici de omnipotența divină. Se ridică atunci întrebarea firească la ce anume se referă dramaturgul, care este, în viziunea sa, principiul suprem? Omniprezența, omnipotența și polifonia acestuia sunt exprimate de către Daria, într-o enumerare patetică: „Ah, obsesiile, ah, teroarea, ah, singurătatea, ah, dragostea, ah, scrisorile și moartea, groaznic și nesfârșit lăuntric gol, ieri și astăzi și totdeauna, nici o scăpare de nicăiri”. Încercarea cea mai coerentă de a exprima în cuvinte inefabilul îi aparține, desigur, scriitorului Loga: „Amenințăm cerul cu metafore și smulgem pământului secretele, dar dușmanul pe care nu-l putem învinge e puterea absurdă și cu mii de fețe a sângelui. Numește această boală cum vrei, numește-o blestem sau lăuntrică lege, numește-o bălaur. Bieți oameni – ne zbatem între bălaur și

rânduile lumii, și ieșim măcinați”. „Bălaurul” o răpune și pe Daria, care se sinucide fără a-i lămuri în vreun fel pe martorii dramei sale asupra resorturilor și necesității morții sale. Replicile fratelui, „Daria, Daria, de ce? Nu trebuia” și ale soțului, „Acum ce facem?”, demonstrează, din nefericire, tocmai incapacitatea lor de a trăi revelația înțelegerii dramei ascunse a sângelui. Spre diferență de finalul din *Zamolxe*, în care dacii ca personaj colectiv dobândeau *in extremis* revelația mitului Marelui Orb, precum și a finalului din *Tulburarea apelor*, unde Popa pleca în lume pentru a propovădui, ca apostol, mitul lui Isus-pământul, în *Daria* finalul este frânt, nu există nicio revelație, niciun mit, ci doar o neputință funciară, iar perspectiva pe care astfel o sugerează dramaturgul în ceea ce privește șansa omului contemporan de a mai realiza saltul ontologic este sumbră.

Explicațiile care s-au oferit în critica de specialitate au ținut îndeosebi de freudism și de aici foarte adeseori *Daria* a fost sancționată drastic în planul esteticii, fiind considerată doar o stângace punere în scenă a unor teorii psihanalitice. În acest sens trebuie menționată opinia lui Tudor Vianu: „Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescențelor subterane. Și cu toate că o unitate se poate recunoaște, între termenii acestui contrast sunt și deosebiri. Dionisianismul s-a pozitivat și a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obicinuită. Frenezia liberatoare și-a restrâns și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealității din lucruri”¹. „Bălaurul” poate fi înțeles ca o forță dinamică a vieții, o calitate vitală, identificată de comentatorii dramaturgului german Wedekind cu „elanul vital” înțeles de Bergson ca durată subiectivă a timpului care duce la relativizarea valorilor morale și a așezămintelor sociale. În

¹ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvântul”, decembrie 1925, *apud Lucian Blaga interpretat de...*, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București. Editura Eminescu, 1981, p. 193.

această perspectivă drama lui Lucian Blaga a fost considerată „mai mult un exercițiu tematic în spiritul teatrului nou”¹.

Piesa poate fi văzută ca un exercițiu tematic, dar perspectiva exegezei poate – și trebuie – depăși cantonarea în instrumentele psihanalizei. Dramaturgul va fi fost influențat de acestea, după cum și expresionismul de sorginte germană va fi jucat un rol important în alchimia piesei sale. Însă dincolo de aceste evidențe, îndrăznim să afirmăm că Lucian Blaga nu s-a rezumat în *Daria* la un simplu „exercițiu tematic” minor. Notabilă este atitudinea constantă a autorului față de propria piesă, pe care a considerat-o în repetate rânduri ca o reușită. Tocmai din aceste considerente ne asumăm opinia conform căreia *Daria* este un punct de reper deloc neglijabil într-un traseu unitar, omogen, al construcției dramatice a autorului. Odată cu fixarea cadrului „în zilele noastre” perspectiva dramaturgului nu a mai putut, implicit și programat, să aspire la spațiile vaste și astfel lipsește libertatea desfășurării istoriei primelor sale piese.

Dar „ficțiunea-macă” a întregului demers dramatic poate fi aflată în semnificația conferită fondului instinctual al ființei. Acesta subzistă în natură, în întreaga Fire, precum și în indivizi, indiferent de circumstanțe și conjuncturi. Problema, căreia dramaturgul Lucian Blaga nu încearcă să îi afle soluția, ci pe care doar o propune meditației prin intermediul creației sale artistice, se referă la efectul pe care acest fond instinctual, abscons, al ființei îl are asupra spiritului creator al omului. Omul creator tinde să-și împlinească destinul prin îndeplinirea aceluia „salt ontologic” care îi oferă șansa de a surmonta limita și efemerul prin eternizarea a ceva din sinele său în unele aspecte ale veșniciei, în unele frânturi de transcendență pe care încearcă astfel să și le reveleze. Astfel scriitorul Loga este un Prometeu mai mic decât Zamolxe și apropiat Popii din *Tulburarea apelor* întrucât este înlănțuit de femeie, de viață și eros, într-o vagă tentativă de a considera femeia „principiu de apărare a vieții

¹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 42.

împotriva dumnezeirii”¹. Erosul, ca valență a vieții, este însă incompatibil cu actul creației, în dramaturgia lui Lucian Blaga erosul (reprezentat de femeie) se cere întotdeauna sacrificat, jertfit. Finalmente scriitorul Loga va apela doar la actul creației artistice pentru a-și asigura accesul la absolut. Daria este sacrificată, cu atât mai mult cu cât pentru ea Erosul trăit alături de scriitor era unica șansă de a-și împlini destinul și a conferi un sens vieții. În absența acestuia, propria poveste devine insignifiantă în cadrul „marii povești” iar femeia capitulează: „poveștile nu au sfârșit. Le poți continua când vrei. Le isprăvești numai când nu le mai poți suporta”. Sinuciderea Dariei este fapta unui învins, iar propria moarte nu produce revelații hierofanice semenilor, nu există epifanii discret schițate la finele dramei, precum în cazul primelor două piese, și aceasta întrucât Daria nu este profet. În ambianța societății moderne perspectiva este frântă, relația cu absolutul precară, dacă nu chiar total comisă, iar omul devine o victimă a pierderii acestei legături cu diferitele chipuri ale veșniciei.

O replică a lui Filip adresată Dariei este un astfel de avertisment subtil, de subtext, al vocii auctoriale, precum și, în virtutea dublei enunțări teatrale, un mesaj adresat de autor receptorului dramei sale „psihanalitice”, sugerând conștiința acestuia în ceea ce privește impactul pe care perspectiva voit frântă a istoriei „zilelor noastre” o va avea asupra cititorului/spectatorului: „Recunosc, mi-e cu neputință să ies din banalitate. În apropierea ta orice gest tragic împrumută o nuanță de grotesc”.

¹ Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, decembrie 1934, cf. Al. Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga interpretat de...*, p. 207.

IV. *Ivanca* (1925).

Reconsiderarea inconștientului în „jocul dramatic” expresionist

Stilizarea în artă comportă deopotrivă farmecul și riscul de a pendula între împlinirea prin categoria estetică a sublimului și eșuarea în zonele periferice ale esteticului îndeosebi numite kitch. O serie din preocupările de natură spirituală ale autorului Lucian Blaga sunt întruchipate în obsesiile existențiale ale personajelor dramei *Ivanca/Fapta* într-o asemenea manieră încât transfigurarea artistică la un nivel elevat lasă loc relativ facil schematizării ideatice – și formale –, cu rezultate destul de incerte. Reperele esențiale ale discursului noului „joc dramatic” nu fundamentează revelații spirituale sau artistice, nu se constituie în avanposturi ale unui „cap de pod”, ci lasă impresia unui stingher *punctus terminus*, unui itinerariu interesant prin parcursul său și surprinzător prin neputința de a afla altă soluție a deznodământului decât „adăstarea” în șabloanele rutinate. „Fapta” pictorului Luca poate fi privită ca o stăpânire pozitivă a obsesiilor de acum edificate; „Fapta” dramaturgului Lucian Blaga trădează mai degrabă un impas.

Ancadramentul ambiental al *Faptei*, așa cum apare expus la începutul tabloului întâi, conține, comprimat, simbolistica fondului. Interiorizarea cosmicului își află aceeași soluție scenică a spațiului închis, „o odaie (...) de-o sărăcie și simplitate aproape

călugărească”. Sublimarea ascetică a sufletului este răstrântă ca-ntr-o oglindă în înfățișarea camerei, decorul sugerând însă și oportunitățile unei programate evadări către spațiile vaste: „o fereastră mare deschide privirilor un cer de-un albastru adânc și spiritual”. Peisajul uranic și transcendent configurează acel „dincolo” rezervat metafizicului uman în relație cu absolutul din supra-mundii. „Arhanghelii bizantini” zugrăviți pe ziduri țin de cenzura saltului ontologic impus sieși de ființă prin rit, altfel spus reprezintă o exprimare artistică a iluziei apolinicului necesar. Însă în același decor se includ și elementele care sugerează peremptoriu inadecvarea, eroarea arestării spirituale a sufletului uman: „un ceasornic vechi și nu departe un pistol”. Edenul configurat al decorului – și, implicit, al interiorului ființei – se află supus unei încordări lăuntrice: timpul macină iluzia perfecțiunii, a autosuficienței unui univers închis în sine. Tensiunea internă este își va afla cu necesitate o soluție radicală, iar inevitabilitatea gestului fatal este indicat de prezența pistolului, substituit modern al toiagului șamanic ce are de îndeplinit același rol de mântuire a sinelui. Toate elementele dramei sunt prezente în linii mari dinainte de a cunoaște istoria propriu-zisă, factologicul. Încremenirea apriorică nu poate constitui o *speciae absoluti* iar inerența „faptei” necesare este o certitudine a finalității.

Jocul dramatic are ca repere umane trei frânturi de individualitate: pictorul Luca, Tatăl, Ivanca. A considera pe oricare dintre cei trei protagoniști drept o ontologie viabilă ca autonomie ar fi o eroare. Ipostaze ale unui întreg al ființei, cele trei fragmente au rolul de a configura un puzzle. Fondul este reprezentat de Tatăl și Ivanca, nuanțe ale gamei absconse care definește personalitatea umană al cărei strat vizibil, exterior și fals se vrea a fi pictorul Luca. Esența metafizică – sau, mai prozaic, pur psihanalitică – se vrea a fi rezultanta a două forțe antagonice care însă nu se anulează, finalmente, reciproc: forța centrifugă, a pictorului cantonat în stilizări hierofanice, o formă a evaziunii în fond, este încremenită într-o înfruntare mută cu forța centripetă a celorlalte două făpturi-frânturi. Tatăl și Ivanca par a avea de partea lor sorții de izbândă, ei

depășindu-l pe tânărul artist nu atât numeric, cât printr-un firesc al existenței de sine. Pictorul Luca este singur și chinuit pe meterezele unei confruntări în care își intuiește dacă nu falsitatea demersului, atunci pe cea atitudinii și îndeosebi a mijloacelor adoptate. Astfel făptura pictorului este cea supusă unei presiuni tot mai intense, până la iminența unei implozii de identitate care instaurează necesitatea asumării în momentul crucial a faptei edificatoare și mântuitoare ca unică soluție a surmontării impasului ființial.

Tatăl este primul introdus în scenă, printr-un amplu monolog, replica sa fiind concomitent autocaracterizare și preludiu liric al problematicei ideatice: „Vântul cald suflă iar – ca întotdeauna în zilele astea de martie. Nu șuieră deloc. E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele. Suntem în preajma echinocțiului. Într-o noapte vântul mănâncă zăpada, dezbracă copacii, în trei zile zvântă munții și ogoarele. A patra zi urșii se trezesc de sete în peșteri, a cincea orașul se usucă și satele aruncă cojoacele. A șasea zi vântul se furișează fierbinte în case, oamenii încep să-și simtă trupul gol sub straie, și-n codri s-aude surd pasul jivinelor. E ca un larg și nebun duh țâșnit din nările taurului sau ale berbecului stelar”. Exegeza literară a relevat ofensiva vitalității cosmice, în această perspectivă Tatăl fiind o ipostaziere umană a energiei primare. Interpretarea aceasta oferă oportunitatea de a afla un liant cu drama aceluiași an, *Daria*, prin manifestarea asemănătoare a acelui „elan vital” bergsonian. „Balaurul” de acolo s-ar identifica, până la un punct, cu „vântul cald” de aici, chipuri congenere ale eternului ființei. Dealtfel acest principiu cosmic vitalizant se regăsește și în lirica autorului, fiind una dintre „ficțiunile-mată”, un argument fiind *Bunăvestire pentru floarea mărilor*:

„Cine-l aduce, caldul, cutremurul? Iată
acesta e Vântul, nimeni altul. E Vântul,
nevăzut voievod
fără trup, fără mâini,
al acestor săptămâni”.

Rolul actanțial îndeplinit de acest principiu dinamic și

incognoscibil ar fi, în viziunea lui Bergson, de relativizare a valorilor morale și a așezămintelor sociale: „E moale și puternic, adoarme cugetul și trezește sângele”. Finalitatea constă într-o afirmare a primatului instinctualității – chiar animalice – asupra sterilității raționalului, dionysiac vs. apolinic: „oamenii încep să-și simtă trupul gol subțraie, și-n codri se aud pașii jivinelor”. Conștiința morală este astfel anihilată de instinctualitate, identificată de pictor cu bestialitatea primară a omenescului pe care se va strădui să o înăbușe. Într-o asemenea abordare a monologului din incipitul piesei, precum și a întregului text și a istoriei instaurate de acesta, putem ușor identifica o reactivare a efluviilor dionysiace din primele trei piese, aici reprezentanții fiind Ivanca și Tatăl. Ca o contrapondere necesară pentru dezvoltarea conflictului, dar și pentru a se stabili un echilibru precar, tensionat și generator de dramatism, armonizarea apolinică devine evidentă în persoana pictorului Luca, aceasta fiind însă extrem de instabilă și superficială, mereu în iminența unei implozii, fiind o formă impusă dintr-o necesitate întemeiată pe canoanele restrictive și limitative ale raționalului.

Între conștiința morală și instinct, între supra-eu și sine, trebuie identificat eul. Fragmentarea individualității umane în trei ipostaze în această piesă determină dispunerea fiului și a Tatălui la două extremități psihanalitice al căror punct nodal ar fi protagonista piesei, femeia, Ivanca. Pentru relevarea „faptei” edificatoare, terapeutice, mântuitoare, *Ivanca* (având titlul original... *Fapta*) propune un demers estetic de reconsiderare a inconștientului.

Tabloul întâi al piesei surprinde relația dintre cele trei ipostaze ale ființei umane, specificul fiecăruia conturându-se complementar celorlalte. Între Ivanca și Tatăl se ivește firesc o atracție reciprocă „la prima vedere”, și aceasta întrucât amândoi sunt frânturi care eludează conștiința. În termenii expliți ai dramei, cei doi sunt manifestări umane ale „vântului cald”, ale elanului vital cosmic. Tatăl o recunoaște pe Ivanca drept o întruchipare a teoriei sale din începutul monologat al piesei: „Asta ar topi cu căldura ei și platoșa

Sfântului Gheorghe”; „A adus-o vântul acesta cald de martie”. Dacă Tatăl poate fi identificat cu nucleul instinctual – și incognoscibil – al ființei, numit *inconștient* (care scapă conștiinței, de care omul nu își dă seama, involuntar, automat, instinctiv), atunci Ivanca, ce apare actanțial ca figură a „străinului”, manifestare a cosmicului care activează ființa umană în baza fondului comun, vital, al naturii în totalitatea sa, poate fi privită ca întrupare a *subconștientului* (sferă a fenomenelor care se desfășoară în afara conștiinței și care ar fi putut fi anterior conștiente sau ar putea deveni conștiente ulterior). Sinele abscons al individului nu se va fi manifestat în absența intervenției nemijlocit-provocatoare a supra-naturii umane, „vântul cald” fiind actualizat în piesă prin erosul și sexualitatea incitate de prezența eternului feminin.

În acest sens Ivanca poate fi socotită o nouă ipostaziere a rolului actanțial performat anterior de Nona în *Tulburarea apelor*. Apropierea derivă din chiar autocaracterizarea protagonistei: „Nu știu cine sunt. Numele nu dă nicio lămurire în privința aceasta. M-am născut, sunt fluier și umblu. Restul tăcere”. Anterior, în „drama lutherană” fuseseră enunțate replici similare: „Popa: De unde vii? Nona: De nicăiri și de pretutindeni”.

Pictorul Luca este varianta masculină a Dariei. Și aceasta întrucât, asemenea eroinei din piesa omonimă a aceluiași an, tânărul nu schițează gesturi semnificative de a-și asuma „obsesiile”, ba dimpotrivă. Dacă Daria era „sufletește bolnavă”, Luca, în opinia prietenului său Dinu, s-ar caracteriza astfel: „Bolnav – nu. Gândul de care-l vezi abătut e mai greu decât orice boală”. Atitudinea existențială a celor doi este însă identică: Daria stătea în fața bolii „cu priviri fără protest”, Luca „se adună în colț (...) nemișcat ca o piatră. (...) Când se uită în jur, parcă se miră că e încă tot pe pământ”; „Zugravului îi lipsesc aripile”, exprimare simbolică a indeciziei și a neputinței cronice pentru a realiza „saltul ontologic” dincolo. „Nu-mi pot ajuta cu nimic” afirma Daria. „Gândul” de care este abătut pictorul „e mai greu decât orice boală” deoarece Luca are conștiința nu doar a bolii sale sufletești, la fel ca și Daria, dar și a falsificării pe

care o profesează prin pictura înțeleasă ca o modalitate artistică și terapeutică spirituală ce urmărește nu asumarea și eliberarea ci suprimarea și eludarea instinctelor inconștientului: „Prin contrast cu întunecatele sale instincte toate subiectele lui sunt de o exagerată spiritualitate. O, Doamne: această zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine. Spiritul arde cu flăcări în tufa de spini, dar spinii nu se prefac în cenușă, ci rămân spini”. Iar subiectul – și obiectul – luptei sale, de o insuficiență și inadecvare derutante pentru Tatăl: „De ce tot îngerii? De ce nu – mai bine – niște tauri din cari aburesc toate poftetele pământului?”. Apolinic vs. dionysiac.

Teroarea majoră care planează asupra pictorului Luca reiese din mărturisirea protagonistului către prietenul său Dinu, la miez de noapte: teama de ucide. „Nebunia” virtuală, tulburarea liniștii individului trimite la manifestarea necontrolată a „pornirilor” absconse ființei (cum odinioară Ciobanul sfâșia oile din turmă, Nona îl ademenea erotic pe preot, Daria își pălmuia propriul copil). Însă reacția artistului este, în această piesă, similară celei a Dariei și a oricărui alt semen în contemporaneitatea sterilă: „Și, ca toți ceilalți, s-a închis și el de bunăvoie într-o cușcă. De teama de sine. La fel facem toți. Închiși în cuști ambulante umblăm pe străzi, în societate, și pretutindeni, și rânjim fericiți ca zeei în intermundii. Ecce homo.”. Din interiorul unei cuști (camera cu gratii la ferestre) Daria căuta eliberare prin eros. Cușca în care Luca năzuiește refugiu apolinic este pictura sublimată a îngerilor și a arhanghelilor bizantini. Ambele cuști se dovedesc iluzorii.

Pictorul Luca este introdus în scenă relativ târziu. Explicația ține de tehnică dramatică, dar și de psihanaliză. În prima perspectivă autorul a urmărit implicarea cât mai susținută a publicului în drama scenică, în convenția dramatică, prin incitarea curiozității acestuia ca urmare a acumulării de relatări despre un personaj încă nemanifestat. La dramaturgul român acest „Godot” așteptat de Tatăl și Ivanca nu aparține absurdului, ci este o prelungire externă, un adagiu ulterior în devenirea ontologică a ființei. Inconștientul și subconștientul, Tatăl și Ivanca, iraționalul intern așteaptă apariția și

manifestarea raționalului. Aceasta ține de a doua perspectivă de receptare și interpretare a rolului actanțial al pictorului Luca. Individul uman, proaspăt ivit întru lumina existențială, nu are componenta rațională ca o dimensiune definitorie. Din contră, sinelui de curând trecut din neființă întru ființă îi sunt specifice reacțiile instinctuale, moștenite genetic/atavic/biologic (vezi Tatăl), sau incitate de stimuli externi, dar aparținători fondului natural al Firii (vezi Ivanca). Într-o asemenea receptare a devenirii psihanalitice a individului uman, pictorul Luca nu se poate manifesta decât ulterior celorlalte două componente, ca urmare a intervenției unui proces social-educational. Luca este o frântură adăugată ființei umane și Firii universale, anume cenzura rațiunii și a conștiinței morale asupra spiritului originar, primar și genuin.

Sugestive sunt de asemenea modalitatea și ambianța în care Luca și ceea ce semnifică el sunt introduși în „jocul dramatic”. Scena este goală, iar aceasta nu întâmplător, iar cenzura rațiunii se poate manifesta în plenitudinea sa, nestânjenită de factori perturbatori, întrucât antagonicul, iraționalul, absentează. Pe de altă parte pustiul scenei este și o sugestie de subtext asupra futilității și sterilității presupuse de singularitatea supraeului. Individul apare astfel ca un exponat aseptice într-o galerie a figurinelor sticlă (sau de ceară, ținând cont de sfinții bizantini...). Precaritatea și inadecvarea apolinicului în raport cu o co-existență alături de dionysiac fusese denunțată încă din *Zamolxe* (1921), unde cultul promovat de către Mag era serios amenințat de bacantele ce bântuiau dealurile getice conduse de Ciobanul stăpânit de „lumina lunii”. Dionysiacului îi este mult mai facil să testeze rezistența apolinicului decât îi este acestuia să opună o viabilă autoprotecție. Formelor armonioase le este necesară o liniște a zariștei pentru a avea o funcționalitate autentică. Acesta este motivul pentru care făptura pictorului apare după ce inconștientul și subconștientul părăsiseră scena. Nu este întâmplătoare nici modalitatea în care zariștea îl întâmpină pe Luca: printr-o bătaie a orologiului. Sancțiunea care i se aplică rațiunii când se „înființează” este promptă: timpul curge, viața este continuă devenire, trecere și

petrecere, ființa se împlinește și risipește într-o inexorabil, iar orice tentativă a conștiinței și a rațiunii de a opune și impune răstălmăciri ale rosturilor firești este inutilă, improprie, după cum eronată este și soluția pictorului de a opri forțat limba orologiului. Dealtfel tocmai în simbolistica acestui orologiu „încăpățânat” se află și semnificația epilogului „jocului dramatic”.

Până acolo însă, frapantă este și configurația fapturii pictorului: „palid și de-o liniște neomenească”. Deja este sugerat caracterul impropriu. Nefiresc, „neomenesc”, al fapturii Luca, în contrast cu desfășurarea vitală, naturală, zgomotos-fecundă a gesturilor și vorbelor celorlalți protagoniști, Tatăl și Ivanca. Această inadecvare la firesc este probată de asemenea de „halatul stilizat” pe care Luca îl îmbracă, o haină spirituală – și nu materială –, căci gestul imediat următor este acela al picturii. „Haina stilizată” se referă ca semnificație tocmai la această activitate artistică a supraeului, actul creator nefiind unul fecund-revelator, ci al sublimării homicide, prin care ar dori să înăbușe și să suprimă pornirile ființei, sinele și eul individului. Arta lui Luca nu este decât o tentativă de arestare spirituală prin disimulare sau ignorare, sortită aprioric eșecului asemenea pedagogiei embrionare a personajului Filip, soțul Dariei. „Totul se petrece în cea mai mare tăcere”, nimic nu trebuie spus, nimic nu e de spus.

O dată în plus dramaturgul Lucian Blaga dovedește o remarcabilă intuiție și subtilitate estetică prin alegerea decorului și a indicațiilor scenice a căror semnificație esențială este decelabilă dincolo de prima grilă de lectură. În această perspectivă nu pot fi întâmplătoare nici titlurile publicațiilor pe care le anunță băiatul vânzător de ziare: „Dimineața, Lupta, Universul, Veselia, Furnica”. Cuvintele exprimă, într-o enunțare deloc aleatorie sau hazardată, evenimentele trecerii și petrecerii ființei: „dimineața” – nașterea, „lupta” – devenirea, „universul” – lumea, „veselia” – plenitudinea ființării, împlinirea. Singurul semem aparent discordant în această ierarhie a existenței care duce la „ecstază” ar fi astfel „furnica”. Dealtfel, după enunțarea acestui ultim concept, semnificatul

aspectului sonor pare a-l terifia pe Luca, întrucât „își astupă urechile” și izbucnește intempestiv: „Taci, taci”. Băiatul „așteaptă surprins de acest efect al buneii vestiri”, dar explicația reacției discordante a artistului este complementară interpretării propuse anterior: conștiința apolinică, rațională, a pictorului Luca nu a putut asimila acest ultim concept, „furnica”, în ierarhia verbalizată ca o bună vestire. Aceasta deoarece „furnica” sugerează acea realitate absconsă, misterioasă, incontrolabilă, imprevizibilă, a ființării „dedesubt”, în unghere întunecate. Acele subterane cu formele de vitalitate nevăzută și de necontrolat, dar intens active, rațiunea nu le poate accepta, sunt un atentat direct la armonia echilibrată a formelor conștiinței. Și astfel reacția pictorului Luca, ipostază a celui care își dorește cu disperare liniștea caracteristică, dar „neomenească”: „Taci, taci.”.

Incidental în acest tablou se regăsește exprimată și tentația anonimatului prin artă: „O operă de artă trebuie să fie ca o faptă bună: anonimă. Numele e pentru viața de toate zilele, nu ca să faci artă cu el”. Semnificația perspectivei autorului este multiplă. Strict cu referire la istoria piesei în discuție, anonimatul artistic ar fi o terapie a spiritului: „anonimatul e vindecare de-o boală grea”. Dealtfel Lucian Blaga nu face aici decât să preia o lecție goetheană, potrivit căreia arta poate deveni o terapie pentru artist, Goethe temându-se a reciti *Werther* pentru a nu recădea în starea patologică de care s-a vindecat scriind romanul. Însemnând faptul că Luca admite că suferă de o boală, mai relevantă devine lămurirea imediat următoare: „o vindecare de noi înșine”. Boala este identificată cu sinele individului, Luca relevându-se înrudit patologic și sufletește cu Daria, ambii căutând cu deznădejde – și futil – evadarea din datele sinelui. Or acest tip de ignorantă recuzare a unei părți specifice a ființei nu poate avea decât consecințe fatale, întrucât sinele este tocmai acea frântură care închide în nuce, ca o monadă, întreaga virtualitate a devenirii ființei, iar în absența acestuia însăși omul nu ar mai fi („El începe cu sine și se sfârșește cu sine” ne aduce aminte *Elegia Întâia*...). Încercarea de „a trișa” firescul trăirii de și prin sine rămâne aprioric

sortită eșecului.

Și totuși, nu poate fi trecută cu vederea această ficțiune-matcă a dramaturgiei „psihanalitice” a lui Lucian Blaga, anume teroarea de sine a individului, fie el femeie sau bărbat. Depășind diagnosticul freudian sau jungian al acestei dileme, atitudinea autorului ține de o accepție filosofică: „Spaima metafizică te reduce la anonimat, arătându-ți micimea și neputința. Rostul metafizicei e poate tocmai aceasta: să te facă să-ți uiți numele”¹. Anonimatul prin artă l-ar conduce pe creatorul uman către o surmontare și implicit anihilare a limitelor efemerității și perisabilității care caracterizează condiția muritorului. Prin creație anonimă omul poate dobândi acces la veșnicia spiritului, supraviețuind în conștiința semenilor prin intermediul produsului artistic care, anonim, este al tuturor. Ideea este de regăsit la un leit motiv în lirica lui Lucian Blaga, una dintre poezii purtând semnificativul titlu *În amintirea țăranului zugrav* (nu întâmplător Tatăl îi va fi atribuind pictorului Luca sintagma „zugravului îi lipsesc aripile”, prin aceasta autorul urmărind să îl plaseze pe artistul contemporan în breasla meșterilor populari anonimi care au realizat frescele bisericilor medievale). Cum creația surprinde o frântură de dumnezeire, de sfințenie, zugravul (liric sau dramatic) poate spera că reprezentând și relevând un chip al veșniciei poate dobândi acces la dumnezeirea însăși, se poate integra transcendentului. Creația (anonimă) ar fi calea de a realiza saltul ontologic.

Necesitatea anonimatului în artă se explică, în cazul lui Lucian Blaga, și printr-o credință a eseistului, care face trimitere, o dată în plus, și către psihanaliză: „suntem morminte vii ale strămoșilor”². „Sunt un copil bătrân, tată. Aproape tot așa de bătrân ca strămoșii

¹ Lucian Blaga, *Cugetări în Ferestre colorate*, în vol. Lucian Blaga, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București. Editura pentru Literatură, 1968, p. 328.

² *Idem*, *Revolta fondului nostru nelatin*, în vol. Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1973, p. 49.

mei” afirmă tânărul pictor, într-un moment de restriște și deznădejde, dar și de capitulare în fața firescului ființării. Încercarea de a-și impune că între el și Tatăl „nu e cu putință nici o punte” e lipsită finalmente de sorti de izbândă, iar Luca începe să intuiască acest fapt. În acest context de „urâtă nemărginită deznădejde” Luca admite și falsitatea demersului său artistic: „Bine de cel ce are cuvinte, dar în mine toate vorbele s-au făcut pietre”. Cuvintele, vehicul prin care se pot exprima revelații ale transcendenței, prin care chipurile veșniciei pot deveni accesibile, prin intermediul cărora omul poate aspira la dobândirea unui loc în supramundii, sunt mute și grele peste sufletul lui Luca.

Și astfel tânărul tace, dar are încă „un gând înăuntru” prin care „i se scurge tot sângele”. Scurgerea sângelui prin gândul lăuntric al pictorului se referă, odată în plus, la dobândirea anonimatului prin artă odată cu resorbția identității individuale în cea colectivă, revenirea sângelui unuia în șirul celor mulți, nenumărați, necunoscuți, de odinioară, dispăruți, dar ai sinelui, care ființează prin cel prezent. Pe acești strămoși ce ne sălășluiesc în sânge, leitmotiv al întregii creații a lui Lucian Blaga, „îi tratăm ca pe niște copii vitregi ai noștri. Atitudine lipsită de înțelepciune deoarece cu cât îi ținem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultoasă – putând să devină chiar fatală «privilegiaților» de astăzi”¹. În transpunere dramatică, Luca încearcă prin anonimatul creației sale o mediere și o disimulare, le oferă strămoșilor din sine posibilitatea să dobândească acces la absolut, înfățișându-i într-un chip al veșniciei prin actul creației, dar îi și arestează spiritual, „îi ține în frâu”, întrucât subiectul pânzelor sale, precum și îndeosebi maniera de abordare a acestuia, sunt false: arhangheli stilizați. Tensiunea extremă acumulată în conștiința pictorului își va afla un deuseu prin afirmarea inconștientului.

Inconștientul la Blaga transcende perspectiva limitativă a psihanalizei, din care consideră că va rezista doar „descoperirea

¹ *Ibidem*.

transformărilor psihice, descoperirea acelor alungări de fapte conștiință în inconștient, elucidarea acelor procese de alterare ale organismului psihic prin elementele în veșnică răzmeriță, numai închise, dar nu și sufocate în pivniți”¹. Încercând să stabilească o deosebire între inconștientul romanticilor și cel al psihanalizei, Lucian Blaga reușește identificarea tocmai a unor afinități, a unei analogii: „Inconștientul [romanticilor, n. a., L. B.] era un izvor ocult de fapte și gânduri incommensurabile (...) miraculos și în aceeași măsură susceptibil de venerație.”². Inconștientul psihanalitic ar fi cu totul altceva: „departe de a fi substanță divină, păstrează în sine, închiși ca în beciuri subterane, monștrii tuturor pornirilor rele. Inconștientul psihanalizei e și el izvor: de artă și gânduri mari ca «terapie», cele mai adesea însă numai de boale, care elimină pe individ din rosturile sale sociale. Pe scurt: izvor de cântece și nebunie.”³. Cu doar un an înainte de apariția primei variante a eseului, Lucian Blaga afla în teatru o expresie artistică a teoriei, și aceasta întrucât *Daria* și *Ivanca (Fapta)* sunt, în fond, puneri în scenă ale ideilor eseistului: „Blaga lărgeste accepțiunea deopotrivă către gândire mitică și către o determinare mai complexă a unui nivel psihanalitic în care interferează străfundurile mai multor indivizi, ceea ce le determină destinul”⁴. Interpretarea nu e deloc departe de acel „suntem morminte vii ale strămoșilor” afirmat de autor încă din 1921.

Inconștientul, strămoșii, vitalitatea dionysiacă a „vântului cald” se manifestă în piesa lui Lucian Blaga prin intermediul visului, ceea ce ne trimite înspre problematica somnului, ca o necesară – și oportună – depășire a grilei freudiene. Cadrul scenic („Aceeși odaie. Lumină atât de ireală că dă întregului ceva ireal, visat”) se menține în

¹ *Idem*, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. *Daimonion*, în vol. *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, București, Editura Minerva, 1990, p. 195.

² *Ibidem*, p. 194.

³ *Ibidem*.

⁴ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București. Editura Anima, 1999, p. 267.

gama stilizării sugestive, în corespondență cu fondul ideatic al „jocului dramatic”. Somnul nu trebuie înțeles ca disoluție în inconștient, nu este o desacralizare prin moarte. Simplificând, este una dintre posibilitățile de a stabili porți de acces către subconștient. Reprezintă întoarcerea la starea originală a ființei, în care suma tuturor virtualităților devenirii este completă. În poezia lui Lucian Blaga monadele dorm...

Reperul central al tabloului al doilea rămâne ceasornicul. Și aceasta întrucât ceasornicul și somnul, deși aparent antagonice, au o relaționare comună la condiția umană: repetarea, perpetuarea ființei către absolut și ilimitat prin necesare fragmentări/ suspendări/ repaosuri temporare ale existenței. Murind aparent, ființa viețuiește latent etern într-o somnolență a momentelor, prin care are însă șansa de a renaște spontan, întocmai cum acele ceasornicului, deși aparent măsoară trecerea înspre moarte, renasc totuși mereu înainte, către un nou ciclu. Luca, reprezentant al conștiinței și al rațiunii care manifestă o temere a neputinței față de ireversibila trecere către un deznodământ inerent, încearcă inutil să oprească acele ceasornicului sau să le deturneze în sens invers: „trebuie să ocolesc inevitabilul faptei”.

În somn Luca explică rațiunile luptei sale deopotrivă cu ceasornicul și cu Ivanca, intuind că cele două au un rol comun în deznodământul propriului destin: „Ceasornicul are o soartă (...). Îl dau cu putere înapoi, el bate înainte, tot înainte. Stai și-l ascuți: tic-tac, tic-tac, tic-tac (...). Asta înseamnă sfârșitul. Fată cu părul ca soarele în apunere, ieri ai venit întâia oară. A fost inevitabilă intrarea ta aici și tot așa faptul că stau în fața ta. Și tot așa cele ce vor urma”. În somn, eul admite ceea ce în stare de veghe nu îndrăznise, anume că duce o luptă cu subconștientul, cu instinctele absconse, pe care ar dori să le reprime, identificând în Ivanca alteritatea identității proprii, care însă nu l-ar complini și împlini ci l-ar nimici ca individ. Armonia apolinică se opune, o dată în plus, iraționalului dionysiac: „De unde vii? Parcă din noaptea mea lăuntrică te-ai ridicat. Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe

(...). Toate focurile vechi ce le-am îngropat în carnea mea ar putea reîncepe în apropierea ta (...). Traiul meu e o zilnică sinucidere – și așa trebuie să fie, căci altfel răul ce l-aș aduce ar întrece orice închipuire. Îmi ești apropiată, cu toate acestea nu pot să-ți spun cât de mult doresc să pleci”.

Interpretarea acaparării pictorului de către Ivanca ține de invadarea turnului de fildeș al rațiunii de către „monștrii” „închiși în beciuri subterane”. Somnul rațiunii naște monștrii din sine ai eului: cei zece bărbați care „toți seamănă cu Luca, de-ai crede că sunt unul și același”. Și, dealtfel, asta și sunt, avatarurile absconse ale lui archaeus, după cum declară „al șaptelea”: „ne reproducem repetându-ne, parcă am fi o idee fixă a naturii neghioabe. De zece mii de ani și mai bine natura nu se poate dezbăra de această idee fixă!”. Sunt „variantele aceluiași cântec”, inconștientul psihanalitic dovedindu-se pe această cale „izvor de cântece și nebunie”. Supraeul este „mormânt viu al strămoșilor”, dar deși Luca încercase în zadar să devină „un mort fără cusururi”, „să se închidă deșertăciunilor”. Reacția rațională a supraeului a fost aceea de autoprotejare a identității proprii, de unde răbufnirea doar în somn a strămoșilor din sânge, expresii temporar reprimite ale arhetipului instinctual. Și aceasta deoarece somnul presupune o nostalgie a primarului și a originarului, o cale de acces către inconștientul lui Jung, reprezentat de arhetipuri prin excelență. În acest context, prezența celui de-al zecelea, număr rotund, ca sugestie a androgenizării, este în acord cu universul originar, nediferențiat: cel de-al zecelea are „gâtlej de femeie” în urma unei autocastrări. Se poate chiar face o trimitere către monade, întrucât monadele, expresie a virtualităților multiple, aparțin într-o și mai mare măsură sublimării abstracte. Nu întâmplător „monadele dorm” deopotrivă în lirica autorului, în *Perspectivă*, cât și în dramaturgia sa, sugerând o lume comprimată, care cuprinde în sine nostalgia primordialității precum și anticiparea aceleiași lumi în care ființa își va reitera etern călătoria: lumea unică și etern repetabilă a firii universale.

Într-o strictă grilă freudiană interpretarea ține de refularea instinctului, cei zece fiind simpli „arendași ai plăcerilor”, care plăcere, faptă, întruchipată simplist prin trupul de femeie al Ivancăi, se cere satisfăcută. „Dacă dorința devine inconștientă, nu-și pierde forța, ci revine într-o altă formă întreținând boala psihică – de unde și concluzia că, în lupta cu instinctele, vindecarea este posibilă prin satisfacerea celor compatibile cu realitatea, aprobate de conștiință, adică «fapta» eliberatoare de sub puterea obsesiei”¹. Prin această viziune asupra semnificației piesei *Ivanca* nu suntem departe de accepțiunea dramei *Daria* ca o punere în scenă a refulării instinctului sexual. Deși nesatisfacerea libidoului poate determina repercusiuni notabile asupra psihicului uman, considerăm că intențiile auctoriale ale dramaturgului Lucian Blaga în 1925 vor fi depășit aceste cantonări reduționiste și oarecum extraestetice.

Bunăoară, Al. Paleologu releva că acea „lumină verzuie a fosforescențelor subterane” de care vorbea depreciativ Tudor Vianu „nu e, în *Ivanca*, lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoși (în tabloul al II-lea), deși de un schematism expresionist ce-i dă o nuanță de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cântat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino*:

«Einest ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss – Got der Bluts.

.....

..... Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Junglings?»”²

(Una este să cânti iubita. Alta, vai, acel vinovat fluviu – zeu al sângelui. (...). Ce fel de duhuri întunecate stârnit-ai în vinele tânărului?)

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara. Editura Facla, 1985, p. 43.

² Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, apud. vol. *Lucian Blaga interpretat de...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București. Editura Eminescu, 1981, p. 206.

Conflictul dintre „duhurile întunecate” din „vinele tânărului”, stârnite de apariția ispitei feminine, și conștiința apolinică a pictorului își află o analogie la o scară superioară, cosmică: „Știi Marie – este o poveste veche, oare nu mi-ai spus-o dumneata? Care începe așa: la început, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele și visurile rele. De atunci, unde sunt sfinți trebuie să fie și ispite!”. Această dialectică a contrariilor înfrățite exprimă credința pictorului că propriul conflict identitar își află prototip instaurator în *illo tempore*, el unul înscriindu-se astfel într-un plan universal cu sorginte în supramundii, pe care îl reactualizează, în baza unei afinități intime, de substanță, dintre fondul ființei umane și al firii universale. Conștiința morală a individului apare astfel consacrată de absolutul divin. Supraeul este programat printr-un act instaurator original să lupte împotriva alterității sale „înfrățite”, a „visurilor rele” și a „ispitelor” din sânge, identificabile cu subconștientul și inconștientul, cântece de sirenă ale instinctului, ale atracției către „fața întunecată” a existenței.

În tabloul al treilea Luca se deplasează din spațiul închis (și limitativ) al camerei în exterior, în plină dezlănțuire a stihurilor naturii, pentru a o readuce pe Ivanca înăuntrul universului controlat de el însuși. Dacă am lua în considerare strict semnificația celor doi actanți, am deduce că rațiunea încearcă, o dată în plus, să se înstăpânească asupra iraționalului, conștientul se străduiește să suprimă tentativa de manifestare liberă a subconștientului. Doar că Luca se avântă energic, după o scurtă ezitare, într-un tărâm complet străin firii sale și prin urmare incontrollabil: natura dezlănțuită este un corolar al defulării dionysiace a ființei umane. Prezența Ivancăi, desculță, goală, în mijlocul furtunii calde a verii este o trimitere explicită către instinctualitatea primară manifestată nestânjenit, odată eliberată de obstacole. Revărsarea zăgazurilor cosmice își află o imagine în oglindă prin înfățișarea plină de vitalitate originală a femeii: „domnișoara aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vânt

peste câmp”. Trupul gol al femeii este ipostazierea umană a furtunii calde de vară.

Trebuie identificată însă motivația esențială în virtutea căreia pictorul Luca părăsește spațiul specific supraeului și se antrenează într-o înfruntare ambiguă într-un mediu străin pentru a intra în posesia a ceea ce nu poate fi în fond înșușit de către el, Ivanca. Semnificația gestului său devine pe deplin relevantă dacă ne vom referi la cauzalitatea eros-creație. Referindu-se la Goethe, eseistul Lucian Blaga afirma că „avântul erotic, țâșnit din nevoi sexuale, e cel mai puternic element generator în orice domeniu de creație. În iubire, daimonion e în elementul său”, idee care fusese de altfel inițial exprimată în dialogurile lui Platon¹. Datorită atracției sexuale și impulsurilor erotice pictorul Luca e află în iminența de a exprima artistic o trăire autentică, primară, vitală și nu cenzurată și sublimată rațional. Pe de altă parte artistul nu se poate încă debarasa complet tocmai de canoanele conștiinței morale, întrucât în momentul în care Ivanca îi cere să o picteze „nu cum sunt în oglindă, ci așa cum sunt în tine”, Luca devine neputincios, deoarece în sine femeia este „câteodată numai fior rotund”, adică instinctualitate, atracție erotică. A o picta așa cum o simte înlăuntrul său ar însemna să renunțe la identitatea supraeului, ar însemna să abandoneze apolinicul îmbrățișând dionysiacul. Pentru creație, așadar, nu formele armonioase și echilibrul sunt necesare, ci dezordinea și „fața întunecată” a ființei. Prizonier impotent al propriei conștiințe sterile, artistul nici nu acceptă ca femeia, principiu fecund generator, să fie a altuia, a Tatălui, întrucât „gândul e prea pustiu”, în absența ei ca eternă fata morgana nimic nu ar exista ca promisiune a împlinirii, a înfăptuirii. Ecuația cu o necunoscută are o soluție extrem de simplă:

„Omule, dacă drumul fiarelor din peșteră, nu le mai ținea
închise.

Luca

Pe cine vor sfâșia?

¹ Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. cit., p. 196.

Ivanca

Sunt aici. Numai ochi, numai sete, numai trup. Sfâșie-mă”.

Dar nu Luca are potența de a o sfâșia, ci Tatăl, principiu vital primar, care iubește și la bătrânețe „zeițe și slujnici, fără deosebire, ca în vârsta pubertății”. Și aici la eseistica lui Lucian Blaga în care se relevă că la Goethe legătura Eros-Daimonion are aspectul teoriei despre „multipla pubertate a geniului”, care susține că „omului de geniu, creatorului prin excelență, vrăjitorului și demonicului, îi este hărăzită o repetată pubertate”, care „ar explica și tinerețea intermitentă a geniului creator și, uneori, imposibilitatea de a secătui până în cele mai albe bătrâneți.”¹. Lui Lucian Blaga observația i se părea ingenioasă și pertinentă putând fi utilizată „ca o admirabilă sugestie”². Ceea ce dramaturgul a și făcut în *Ivanca* unde Tatăl, dacă nu este un geniu (acesta ar fi putut fi fiul său Luca), atunci este cu siguranță un „demon nesăcătuit”. Atracția *Ivanca*-Tatăl este inevitabilă și firească, „numai el m-ar putea răpi în poveste” spune femeia, înțelegând prin aceasta ființarea instinctuală în rafalele „vântului cald”. Cât despre Luca, „se știe că acesta-i sfârșitul. Tot ce am învins s-a ridicat în mine ca un vânt cald și rău”.

Tabloul al patrulea presupune o rezolvare facilă a unui conflict extrem de schematizat, o soluție banală a antagonismului actanților. Tatăl și *Ivanca* își vor uni fapăturile ca urmare a unei atracții elementare, a unei afinități de substanță între inconștient și subconștient, ca expresii ale instinctualității primare. *Ivanca* încercase deja integrarea în universul stihilor telurice ca o revelare a propriei identități genuine. Acum va și reuși, prin îngemănarea împreună cu Tatăl, viețuitor nemijlocit în lumile iraționale ale instinctului htonic și ale spiritului demonic, relevate nu ca aspecte ale macabrului, morbidului, grotescului, ale alienării ființei umane, ci tocmai ca expresii ale vitalității expansive:

„*Ivanca*:

¹ *Ibidem*, p. 196.

² *Ibidem*.

S-ar crede că vii din celălalt tărâm.

Tatăl:

Nu, Ivanca, sunt viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău”.

Continuând interpretarea într-o grilă fixată anterior, conchidem că băiatul vânzător de ziare, care năvălește imediat în odaia goală, nu putea să vocifereze alt concept decât acela care sugerează plenitudinea ființării: „Ediție specială - «Veselia»!”. Reminiscentă a personajului bufon, același personaj „vine ștângărește până în mijloc, face un compliment respectuos în fața șevaletului: La revedere, domnule!”. Și într-adevăr pictorul Luca, solitar pe reduta sa abstractă, contemplând un șevalet care purtase doar pânze false, nu are altă soluție decât să se recunoască învins. Și nu întâmplător pe șevalet se odihnește acum portretul Ivancăi, reproducerea arhetipului vitalității, al vieții genuine, transfigurarea artistică ce-l va fi lămurit pe artist asupra erorii în care se cantonase până în acel moment.

Din discuția pictorului cu Dinu reiese că Luca admite zădărnicia tentativei de a struni sângele și, implicit, neputința de a fi doar „spirit curat”, doar conștiință și moralitate. Însă este o înfrângere „a la Pyrus”, întrucât, asimilând realitatea amestecului de al și negru al ființei umane și al firii universale, pictorul dobândește revelația că „arta – abia aici va începe”. Renunțând la supraeul eronat considerat ca puritate absolută, artistul se va interpune intermediar al celor două lumi, făcând acum parte din fiecare: „Sub mine strămoșii deasupra atotputernicia albastră și păsările cu instincte cerești”. „Aici este punctul de întâlnire al teatrului psihanalitic, în concordanță cu stilul nou al expresionismului, cu tema fundamentală a poeziei lui Blaga: ecstazia sufletului într-o cunoaștere luciferică, creșterea lui din «duhul pământului» într-o mare trecere pe dimensiunea nesfârșită a cerului, care face din întregul univers o proiectare năvalnică a temperamentului poetului”¹. Ca urmare a dobândirii acestei revelații spirituale, Luca

¹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 46.

sfâșie portretul femeii, dovedindu-și astfel sieși că a devenit stăpân deopotrivă peste rațiune și simțire, surmontând limitările și capcanele impuse deopotrivă de apolinic și dionysiac. Plecarea artistului în lume, „peste ape și munți”, este similară unei alte purcederi către nemărginirea zariștei, aceleia a preotului din *Tulburarea apelor*. Ascensiunea pictorului „la munte”, cu scopul de a se vindeca, este analogă ascensiunii către stână a preotului și chiar tentației uranice care și l-a revendicat pentru o vreme pe Zamolxe.

Altitudinea geografică este, în cazul tuturor, corolar al elevării spirituale.

Dar o viață ascetică, întreținută cu pâine și sare în munți, nu poate fi expresia „Veseliei”, a împlinirii depline a ființării. Nu aceasta este „fapta” pe care Luca știe că va fi nevoit să o îndeplinească. Îndelungata sa încremenire dilematică se lămurește ca urmare a unui gest mult mai drastic: utilizarea pistolului. Prin acest act Luca va scăpa de o mai veche obsesie de a sa, omucidere, în fapt conștiința supraeului urmând a fi defulată prin afirmarea unui instinct, a unei porniri a „feței întunecate” a sinelui, de sorginte infrarațională. Apolinicul va fi mântuit, dionysiacul afirmat. Luca dorește să îi împuște pe Tatăl și pe Ivanca împreunați într-o supremă – și ultimă – tentativă a conștiinței morale de a stârpi formele de afirmare și manifestare ale instinctului, în acest caz erotic, sexual. Nu va reuși, și prin aceasta se vindecă pe sine, acceptând tacit și implicit cântecul de sirenă al celor doi. Luca împușcă orologiul, ceea ce va duce la o mântuire de teroarea scurgerii timpului, va nega, într-un fel, armonia formelor ordonate, va răpune simbolul obsesiv al sorții implacabile, acum Luca putându-și purta aureola pe cap, printre oameni.

Accentele psihanalitice în piesele din 1925 ale lui Lucian Blaga sunt evidente, dar aceste opere nu pot fi reduse la statutul de ratate puneri în scenă ale unei grile freudiene sau jungiene. Nu poate fi ignorată încercarea repetată a eseistului/publicistului Lucian Blaga din aceeași perioadă de a defini la modul personal inconștientul. Astfel autorul încearcă să-și revendice alte antecedente, de prim ordin estetic, în literatura sau cultura universală. Goethe „cunoștea

ceva din mecanismul intim al inconștientului, terapia prin sublimațiune, importanța erosului în viața inconștient demonică.”¹. Sunt elemente ușor de regăsit în *Ivanca* și *Daria*. Ca o justificare a accentului pus de Lucian Blaga pe sexualitate poate fi acceptată următoarea interogație retorică, paradoxală, a autorului:

„Lupta dintre «eu» și «fatalitatea inconștientului», despre care vorbesc aceștia [Freud, Goethe, n. a., L. B.], nu e în fond lupta dintre conștiință și legea cărnii despre care vorbește Sf. Pavel?”².

¹ Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. cit., p. 197.

² *Idem*, *Săptămâna înțelepciunii* în „Cuvântul”, anul II, nr. 323, 2 decembrie 1925, p. 1-2, în vol. *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 122-126.

V. *Înviere* (1925). Pledoarie pentru dorul românesc

„sunt deci două posibilități de a reda artistic absolutul: liniștea și mișcarea”¹

Construirea unei pantomime presupune afirmarea unei opere dramatice a cărei caracteristică definitorie este refuzarea cuvântului. Abandonarea semnificanților articulați, tăcerea fiindu-le preferată, nu constituie un accident pasager al creației lui Lucian Blaga ci, dimpotrivă, una dintre trăsăturile specifice, chiar definitorii: „Cea mai importantă operă a spiritului meu este tăcerea pe care am pus-o și am închis-o în toate operele mele poetice și filosofice”². Dintr-o atare perspectivă, *Înviere* este ca pantomimă o interesantă și firească tentativă de a determina expresia unei opțiuni filosofice și estetice în rigorile interpretării scenice.

În viziunea lui Lucian Blaga dezavuarea cuvântului ține de refuzul rostirii în beneficiul unei interiorizări fecunde, promovarea esteticii tăcerii. Cunoașterea mută a existenței se produce prin reducerea limbajului la un rol secund. Absolutul își dezvăluie chipul

¹ Lucian Blaga, *Probleme estetice* în vol. *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, București, Editura Minerva, 1990, p. 56.

² *Idem, Aforisme.*

parțial, el poate fi văzut, auzit, în general trăit, respins sau acceptat, dar nicidecum echivalent prin cuvinte, întotdeauna neîndestulătoare, sărace, reci. Cuvintele uzează de o anumită ostentație în încercarea de a dialoga cu absolutul, fără să poată să-i modifice statutul impenetrabil. Cuvintele sunt vorbe insignifiante în tentativa de a numi cu exactitate ce este această lume și ce este omul în raport cu ea. Omul creator, pronunțându-se despre un lucru sau altul îi limitează fatal înțelesul. Nevoia de a depăși limitele cuvântului, în măsură să facă sensibilă o realitate inexprimabilă, declină în cele din urmă în tăcere. Tăcerea este asumată ca stare de umilință, de recunoaștere a neputinței de a spune tot ce s-ar cuveni despre lumea dată, dar tăcerea continuă să fie forma de manifestare a universului însuși. Opțiunea pentru tăcere pare a fi revolta celui care consideră cuvântul ca o stare captivă, ca „o închisoare sonoră” inexpugnabilă¹.

În opinia lui George Steiner, glasul prin care omul a numit lumea l-a autoexilat de nivelul primordial pe care l-a descris. Lucian Blaga are conștiința că prin cuvânt ne izolăm într-o margine de univers. Tăcerea reprezintă o șansă de a realiza „saltul ontologic”, de a accedea la individul din contingentul mut la absolutul transcendenței tăcute prin aducerea amândurora la un principiu comun, inițiativ și revelator: „Absolutul, a cărui redare rămâne ținta expresionismului în înțelesul larg, ia, în artă, când înfățișare *statică* (arta orientală), când înfățișare *dinamică* (arta apuseană, îndeosebi gotică și contemporană). Liniștea, așa cum o descoperim în arta orientală, și mișcarea, cum o găsim în arta gotică, arată deopotrivă spre absolut. (...). Sunt deci două posibilități de a reda artistic absolutul: liniștea și mișcarea. Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie prin absolută nemișcare contemplativă, fie prin învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul. *Vedele* indice spun: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut

¹ Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, p. 7-10.

decât prin tăcere, prin urmare, Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gândului, vom susține: absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare, liniștea și mișcarea sunt cele două atribute ale absolutului. Cu mijloacele indicate de oricare dintre aceste atribute, «absolutul» poate fi exprimat pe plan artistic în chip exhaustiv.”¹. Eseistul Lucian Blaga publica aceste considerații în anul 1924, iar pantomima anului 1925 ar putea fi interpretată ca o punere în scenă a preocupărilor teoretice.

Prin pantomimă, Lucian Blaga încearcă surprinderea și exprimarea cu mijloace „exhaustive” a absolutului, apelând în primul rând la „liniște”, prin refuzul cuvântului scenic, dar și la „mișcare”, întrucât o pantomimă nu poate fi interpretată decât prin gestică și mimică. Regăsim în *Înviere* îmbinarea „nemișcării contemplative” cu „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace”. Lucian Blaga a cunoscut prin *Înviere* în cea mai mare măsură tentația absolutului și a expresionismului. Pantomima autorului poate fi considerată, și prin prisma unicității sale, ca un simplu exercițiu literar deconectant, un divertisment pasager care îi va fi asigurat lui Lucian Blaga o reconfortare intelectuală. Însă această perspectivă este limitativă, întrucât simplismul aparent al formei închide în sine esențe de fond ideatic, „imagini sinteze” ale întregii creații semnate de Lucian Blaga.

Cuvântul cunoaște o criză deoarece este receptat ca insuficient, neputincios în a exprima în totalitate dramele eului. Starea de necuvânt este promovată ca un reper estetic apriori în opera lui Lucian Blaga, de o natură similară prezenței permanente a morții în viață, în acest sens finalul pantomimei fiind pe deplin relevant: Mama „moare în extaz” simultan cu incantația ferventă a credincioșilor „Hristos a înviat”. Observăm concentrarea pe doar două rânduri a celor patru ipostaze amintite: moarte, necuvânt, viață, cuvânt. În perspectiva lui Lucian Blaga tandemul moarte-necuvânt avantajează accesul la taină și creația artistică.

¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 56.

Saltul ontologic și relevarea estetică a chipurilor absolutului sunt infinit mai posibile prin anonimatul tăcerii decât prin celebrarea incantatorie a miracolului creștin. Vorbirea frustrează ființa de absolut. Iar Lucian Blaga surprinde chipuri ale veșniciei ignorând cuvintele, prin relevarea unor imagini-sinteză, printr-o evocare intraverbală. Și astfel demersul său artistic este nevoit să apeleze la valențele mitului.

„Amândouă aceste moduri de a tălmăci experiența imediată [gândirea științifică și creația mitică, n. a., L. B.] năzuiesc deopotrivă spre o simplificare a complexului divers și difuz al realității. Imaginația creatoare joacă totdeauna un însemnat rol în procesul de simplificare despre care vorbim: ea este izvorul acelor imagini-sinteze, atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității”¹. Numind aceste „imagini-sinteze” și „fantasticul plin de sens”², Lucian Blaga delimitează funcția pe care ar îndeplini-o în gândirea științifică: „imaginea sinteză e mai mult sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le întrezărim în dosul fenomenelor”³. Pe de altă parte, „în mit imaginea sinteză e mult mai independentă. În mit, imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. (...) în mit, imaginea-sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual.”⁴. *Daimonion* apare în 1926, un an ulterior publicării pantomimei.

În creația literară a autorului pot fi relevate unele trăsături constante și specifice: tendința stilizării, a sublimării, surprinderea esențelor, prin acele „imagini-sinteză”. Apogeul acestor predilecții ar fi atins, din punct de vedere al formei literare cel puțin, prin

¹ Idem, *Mit și gândire* în vol. *Daimonion*, apud Lucian Blaga, *Zări și etape*, ediția citată, p. 174.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 174-175.

abordarea pantomimei, specie dramatică ce prin definiție refuză cuvântul și apelează la imagistică. Iar pentru ca imaginile prezentate pe scenă să surprindă sinteze esențiale, problematica piesei se va relaționa la mitologie, în aparență creștină, în fond însă de sorginte ancestrală, păgână. Lucian Blaga adera primatul mitologiei și imagisticii revelatorii în absența programată a cuvântului. Starea de comunicare se rezumă la o contemplare a aspectelor ce transmit ceva din eternitatea vieții.

Prin această opțiune estetică, Lucian Blaga aparține expresionismului, curent literar ce urmărea descoperirea în lumea noastră, fenomenală, a unor secvențe cu valoare eternă. Se pun sub semnul veșniciei diferite valori ale existenței, diferite chipuri sublimite din realitatea imediată. Se urmărea descoperirea unei modalități creatoare în măsură să surprindă ceea ce este peren în trecător. Lucian Blaga se apropie de absolut prin utilizarea unor imagini fundamentale care se înscriu în zodia veșniciei. Una dintre acestea este satul.

Pentru Lucian Blaga, satul înseamnă o dimensionare la nivel autohton a semnificațiilor spațiale. Ca promotor al expresionismului Blaga e preocupat să descopere în autohton valențe absolute, ferite de morbul destrămării, iar pentru aceasta apelează la o sublimare a etnosului. Locul pe care cultura populară românească îl ocupă în gândirea lui Blaga este considerabil. Orientarea spre lumea ancestrală semnifică, în manieră expresionistă, regăsirea sediului original al matricei noastre stilistice. Ca spațiu al vechimii imemorale satul este pentru Blaga o vatră a lumii, o matcă ontologică, o realitate cosmocentrică¹.

„imaginile-sinteză” sunt identificabile în surprinderea metafizicii vii a satului, a unor elemente care transfigurează ceea ce este trecător în valorile creatoare, promotoare de tradiții: „...în toate ținuturile românești mai poți să găsești și astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească «satul-idee». «Satul-idee» este satul care se

¹ cf. V. Fanache, opt. cit., p. 22.

socotește pe sine însuși «centrul lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit (...). Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv, ca o viziune permanent efectivă și determinantă”¹.

În virtutea acestor considerații intriga pantomimei este situată „în afară de loc și timp”. Este un pas hotărâtor al autorului către surprinderea esențelor absolute, o distanțare de substanță față de plasarea subiectului „în zilele noastre” în cazul celorlalte două piese de teatru publicate în 1925. Perspectiva atemporală este dublată de cea aspațială, spre diferență de primele două piese ale autorului, unde se preciza expres: „în munții Daciei” și „în timpul Reformațiunii în Ardeal, veacul al XVI-lea”. Opțiunea pentru illo tempore este determinată de concepția autorului cu referire la situarea satului românesc sub zodia veșniciei, sat „care trăiește în orizonuri cosmice, prelungindu-se în mit (...) o așezare crescută organic într-o lume totală”². Satul din pantomima *Înviere* este unul dintre chipurile veșniciei, o fărâmbă de absolut și în virtutea acestei perspective autorul recurge la aspațialitate și atemporalitate.

Tentația absolutului, recuzarea cuvântului, esența imaginii-sinteză în creația mitică, satul-idee, aspațialitatea și atemporalitatea sunt tot atâtea argumente pentru care Lucian Blaga și în general creatorul recurge la arhetipul original. André Maurois afirma în 1949: „în sfârșit și mai ales, poetul descoperă sub lucruri, ceea ce Jung numește arhetipuri, ficțiunile-mată ale întregii gândiri umane și personajele ei de basm”³. Lucian Blaga, poet prin excelență, se înscrie în această paradigmă, fiind preocupat în a surprinde acele „ficțiuni matcă” numite de el „imagini-sinteză” sau „fantasticul plin

¹ Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc* în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București. Editura Minerva, 1972, pp. 40-41.

² *Ibidem*.

³ André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949, apud Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București. Editura Saeculum I. O., 1997, pp. 91-92.

de sens”, dar și „personajele de basm”, deja prezente sugestiv în dramele sale, acum implicate în pantomimă, aceasta fiind o rescriere a baladei populare *Vochița*, în care folclorul pare a aluneca înspre caracteristicile unui basm păgân. Tema centrală atât a baladei cât și a pantomimei este aceea a drumului, a călătoriei între două dimensiuni existențiale, moarte-viață, viață-moarte, a coexistenței celor două ca oportunitate – fantastică – de a realiza saltul ontologic către absolut și a depăși astfel cenzura transcendentă.

„Totul e simplu stilizat” în tabloul întâi. Stilizarea nu este doar a decorului și a recuzitei, ci și a acțiunii în sine. Personajele pantomimei sunt exponentul unor forțe primare, originare, întâlnim spiritele unei lumi fantastice, magice, venită de dincolo de orizonturile imediate. Se poate vorbi chiar de un fantastic macabru, întrucât aceste forțe elementare, primordiale au un asemenea impact asupra conștiinței celor vii încât îi determină să trăiască un coșmar în stare de trezie. Până la pantomimă, manifestările halucinante fuseseră rezervate somnului în dramaturgia autorului, cum ar fi cazul lui Zamolxe care trăiește stări extatice, de revelație spirituală, în adăstarea hibernă din peșteră, sau Popa către finalul *Tulburării apelor*, sau Luca într-un tablou din *Ivanca*. În pantomimă însă atmosfera magică invadează nemijlocit dimensiunea și conștiința realității cotidiene. Faptul este pe deplin posibil întrucât istoria piesei se petrece într-o lume brută, nediferențiată, imprecisă, lume arhaică a începuturilor absolute în care mitul povestește fapte adevărate despre întâmplări adevărate, în care legăturile dintre conștient și inconștient, între aproape și departe, între aici și dincolo, între viață și moarte sunt în mod firesc posibile.

„Pe o înălțime apropiată se vede, imagine ștersă de veac, biserica de lemn”. Antagonismele multiple ale indicației auctoriale exemplifică și confirmă caracterul nediferențiat al universului pantomimei: înălțimea este apropiată, spațiul devenind o noțiune relativă, iar imaginea bisericii, deși apropiată și vizibilă, este totuși „ștersă de veac”, așadar relativizată de sorgintea străveche a lăcașului de cult creștin, apartenența sa într-un anume moment al

diacroniei fiind la rândul-i ambiguă, timpul este și el aproximativ și neglijabil. Deși „mitologia creștină” este o prezență a istoriei dramatice, totuși universul pantomimei trimite mai degrabă către un fond ancestral, atemporalitatea acestuia făcând posibilă încadrarea în datele sale a unei spiritualități recente în conștiința religioasă a omului modern. Mitul creștin este o secvență religioasă integrabilă în spiritualitatea arhetipală a unui *illo tempore* păgân.

Pentru aceasta drumul parcurs de personaje, în special în ceea ce privește destinul Vochiței, nu urmează etapele unui itinerar obișnuit, ci dimpotrivă. Este o călătorie în sens invers, întors către începuturi, către metafizica spiritului primar autohton, către dorul mioritic. O atare drumeție nu se poate înfăptui decât prin apelul la magic, iar de aici derivă caracterul de eres al baladei populare și al pantomimei culte deopotrivă.

Plenitudinea ființării terestre este surprinsă de la bun început în pantomimă: Vochița este „întreagă o așteptare. Clipa e sărbătorească prin ceea ce poate să aducă”. În nicio altă etapă a istoriei eresului, cu excepția finalului, Vochița nu va mai fi la fel de împlinită sufletește. Întreaga sa așteptare se va dovedi a fi deșartă prin destinul care i se rezervă ca soție a unui străin, astfel înstrăinată de mamă și de casă, de vatra originară. Intuiește corect existența unui moment sublim ascuns în datele viitorului, dar speranțele ei nu vor dobândi contur în postura îndepărtării ca soție a Bogătașului, ci în reîntoarcerea la spațiul familial și familiar al copilăriei sale. Vochița nu va fi fericită ca femeie, ci va tânji către recuperarea dimensiunii în care viețuise ca fecioară. Nostalgia purității primordiale este subtil închipuită în destinul Vochiței: fecioara tânjește încă din debutul piesei, inconștient, instinctual, după ingenuitatea pe cale de a fi pierdută. Acel tremur pe care și-l stăpânește este o avertizare din lăuntrul ființei, similar cu superstiția populară a fiorului ce-l încearcă pe om viu când cineva pășește încă de pe acum peste mormântul său viitor. Vochița trăiește de pe acum nostalgia increatului, a paradisului originar pe cale de a fi pierdut. Excepțional ea va reuși să

recupereze vârsta inocenței prin intermediul magiei păgâne, a fantasticului plin de sens, căci tărâmul *Învierii* este unul al eresului.

Vochița este în pragul unei călătorii existențiale inițiatice. Relevant este faptul că primii pețitori ai fecioarei sunt ipostaze ai aceleiași dimensiuni obștești, ceea ce sugerează că locul de obârșie încearcă revendicarea fecioarei astfel încât aceasta să nu fie înstrăinată de coordonatele împământenite ale existenței sale. Plugarul, Faurul și Porcarul sunt toți oameni ai locului, ai vetrei și ar fi păstrat-o pe Vochița în zăriștea satului natal. Semnificațiile individuale ale celor trei personaje sunt la rândul lor exponențiale: Plugarul se definește specific prin cultivarea ciclică a gliei, Faurul prin supunerea elementelor cu ajutorul focului, Porcarul prin patronarea turmei de necuvântătoare, prin urmare fiecare reprezintă chipuri ale ființei care viețuiește în relație nemijlocită cu și datorită firii înconjurătoare, a naturii. Sunt oameni nu neapărat primitivi, ci primari, oameni ai începuturilor. Vochița îi refuză însă, închipuindu-și că poate depăși cantonarea în reperele unei vieți a cărei familiaritate o percepe ca pe un neajuns. Crede că mai este ceva dincolo de orizont, care o așteaptă.

Apariția lui Păcală se explică prin asigurarea unui climat al bune dispoziții, „îndeplinindu-și chemarea de-a aduce veselie, chiar numai prin simpla sa prezență, în evenimentele rare ale satului”. „Vesellie” este un lexem folosit de Lucian Blaga și în *Ivanca*, sugerând acolo plenitudinea ființării. „Vesellia” este în pantomimă o trăsătură cotidiană a comunității patriarhale, așadar pentru autor satul este o dimensiune metafizică în care se manifestă veșnicia, în care ființa este pe deplin în relație cu absolutul. Vesellie – plenitudinea ființării, satul – zăriștea nemuririi. Prin urmare Vochița se află în iminența unei grave erori ontologice: renunțând la satul natal și la personajele sale de basm Vochița refuză, inconștient, însuși accesul la eternitate. Se angajează într-un periplu care o îndepărtează, spațial și spiritual, de viețuirea nemijlocită în zăriștea absolutului. Recuzarea satului natal este sinonimă cu abandonarea vârstei ingenue resimțită ulterior

ca esențială. Vochița își refuză, prin gestul plecării, tocmai certitudinea fericirii și împlinirii.

O ultimă șansă oferită Vochiței de a-și păstra destinul în datele vetrei satului o reprezintă pețitul Feciorul Frumos. Acesta, mai mult decât oricare alt pretendent, este consacrat pentru a obține consimțământul fecioarei, întrucât este purtătorul semnelor distinctive ale apartenenței la absolutul cosmic: „șerparul – curcubeu în miniatură – al Feciorului Frumos”. În *Autoportret* curcubeul se adapă dintr-o apă generatoare de absolut ontic:

„El caută apa din care bea curcubeul.

El caută apa

din care curcubeul

își bea frumusețea și neființa.”

În aceste versuri „recunoaștem ecoul unui text folcloric (din *Credințe și superstiții* adunate de A. Gorovei) pe care Blaga îl cita și comenta în *Despre gândire magică*: «Când vezi curcubeul, să iei două coafe cu apă și să te duci în coate până acolo unde bea el apă, și acolo ai să găsești o comoară». «Vrând să verifici o atare superstiție – observă el – descoperi că nu ai nicăiri punctul tangențial necesar unui control! În exemplul dat se vorbește despre locul *de unde bea curcubeul*, care este, evident, de natură mitologică»¹. Și totuși curcubeul se regăsește miniaturizat la brâul Feciorului Frumos, investindu-i tânărului sătean calitatea – simbolică – de apă care adapă curcubeul, altfel spus proiectându-l indirect în dimensiunea mitică, arhetipală, a originarului frumuseții. Vochița ar fi trebuit să aleagă garantul apriori al fericirii și împlinire sale certe, Făt Frumos fiind în sine comoara menționată în superstiția populară. Fecioara este de altfel tentată în acest sens, dar la insistențele lui Constantin, fratele mai mare, îl preferă pe Bogătaș, figura străinului, a intrusului în comunitate, cel care vine aparent de dincolo de zare. Eroarea opțiunii era însă necesară în logica de a construi ecuația completă a

¹ Apud George Gană în Lucian Blaga, *Opere*, 1, *Poezii antume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București. Editura Minerva, 1982, p. 559.

itinerariului între două dimensiuni teoretic având calități diferite, viață și supra-viețuire.

În tabloul al doilea reapare manifestarea principiului cosmic statornicit deja sub ipostaza unui vânt nelămurit în drama *Ivanca*. Același principiu ontic se manifestă în orizonturile satului din *Înviere*, dar consecințele apariției sale sunt diferite. Dacă în dramă îndeplinea o funcție de vitalizare, în pantomimă rolul său actanțial este acela al devitalizării universului patriarhal: „Pe gardul cimitirului, în jurul bisericii, zac grămadă cadavre de oameni. Din depărtări câinii bat a pustiu. Parte din oameni au fugit din sat. Cei care au rămas se topesc pe rând de boala adusă de vânt. O spaimă plutește în aer. Pe uliță câțiva feciori cu babe joacă jocul ciumei. Vârtejul jocului se pierde pe drum.”. În opinia lui Lucian Blaga, cea de a doua posibilitate de a atinge absolutul este mișcarea, care se manifestă prin „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace”. Jocul ciumei este o expresie literară a freneziei dionisiace, determinată de intervenția brutală, printr-o acțiune punitivă, a firii universale în existența ființei umane. De aici și impresia halucinantă de grotesc.

Vântul necruțător pedepsește evadarea Vochiței din paradisul original prin transformarea satului, care nu a reținut-o pe fecioară, într-un macabru cimitir. Însă prezența și manifestarea stihiei cosmice are o valență duală. Pe de o parte este necruțător, dar pe de altă parte determină și reactivarea unor „ritualuri ancestrale de nimeni înțelese”. Așadar, prin prezența sa vântul devitalizează ipostaza muritoare, efemeră a omului, dar exercită și o anume presiune asupra spiritului lor, oferindu-le șansa de a depăși limitele dintre cele două dimensiuni ciclice, viață și moarte, de a realiza „saltul ontologic”, într-un efort comun de a o recupera de Vochița. Întrepătrunderea planurilor într-un creuzet comun este sugerată de indicațiile auctoriale: „Luna se ridică fantastic de repede de după deal. Lilioci zboară în jurul ei atingând-o cu aripile. Luna urcă, urcă, ajunge în zenit, coboară, dispare. Accelerarea cu totul neobișnuită a acestui eveniment cosmic dă impresia că o catastrofă ireparabilă s-a întâmplat, scoțând însăși timpul din ritmul său normal. Stelele se

întretaie căzând peste sat, ceea ce stârnește în câini groaza metafizică de existență: în depărtări ei bat neliniștiți. În timpul acesta, muzica ce se face duce pe cealaltă lume sufletele morților”.

Într-un tărâm în care timpul este relativizat și în care necuvântătoarele percep, neliniștite, „groaza metafizică de existență”, învierea unui suflet mort pare pe deplin posibilă. Fantasticul plin de sens devine astfel singurul mediu propice pentru înfăptuirea de către Vochița a parcurgerii în sens invers a periplului existențial. Femeia înstrăinată de satul natal nutrește nostalgia recuperării acestui spațiu primordial definitoriu și reușește acest lucru prin intermediul unui sentiment comun mamei și fiicei: dorul. „Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtosată, ca o ipostazie, când ca putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului. (...) (Heidegger) s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul «îngrijorare». Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea ușor întâmpla, încercând să-și făurească o filozofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin termenul «dor». Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a «existenței» umane. (...) s-ar putea afirma că existența e pentru român «dor», aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva».”¹.

În pantomimă, mama blestemă mormântul lui Constandin întrucât doar ea „nu poate muri de dorul Vochiței”, iar fiul cel mare este cel care a înstrăinat-o pe Vochița. Este necesar ca și Mama să dobândească liniștea sufletească, plenitudinea ființării terestre, pentru a putea să moară împăcată. În caz contrar Mama riscă să nu poată trece la cele veșnice, prin neîmplinirea vieții, și astfel să adaste într-o zonă incertă, angoasantă, în intermundii. În concepția populară, omul nu își câștigă dreptul la moarte decât după ce și-a

¹ Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Spațiul mioritic*, București. Editura Humanitas, 1994, p. 161, p. 164.

încheiat toate socotelile cu viața, după ce se va fi împlinit existențial pe pământ. Iar Mama nu poate muri tocmai din cauza dorului fiicei înstrăinate, iar dorul acut, aspirația „trans-orizontală spre ceva”, „vraja”, „boala cosmică” este cel care face posibilă ridicarea mortului Constandin din mormânt. Constandin este cel care trebuie să repare eroarea pentru a asigura deopotrivă lui, Mamei și Vochiței plenitudinea existenței terestre. Întâlnim aceeași perspectivă din drama *Ivanca*: inconștientul și conștientul vor întregi ființarea fapturii umane.

„Miracolul” și miraculosul se desfășoară depășind canoanele mitului creștin, fapt sugerat de peregrinarea spiritului lui Constandin prin văzduh, pe deasupra bisericii. Încă o dată Lucian Blaga sugerează că mitologia creștină este o secvență religioasă încadrabilă într-o perspectivă spirituală mult mai amplă.

În tabloul al treilea o regăsim pe Vochița „la bogătașul acasă”, străduindu-se să fie veselă, „deși nimic nu e în stare să-i omoare dorul de casă”. Dintru început dorul este amintit ca stare sufletească a fiicei înstrăinate, similar cu mama însingurată. Acest dor o împiedică pe Vochița să fie „veselă”, adică împlinită existențial. Dorul Vochiței este dorul femeii după inocența fecioarei, a purității originare, transpus spațial prin dorul de vatra natală și sufletește prin dorul de mamă. Dacă inițial dorul fecioarei se afla ca o prefigurare în subconștientul său, acum sentimentul o revendică pe femeie în mod conștient, dureros, imprimându-i dorința întoarcerii în paradisul acum devastat.

Soțul Vochiței, patru prieteni și lăutarii petrec exuberant, „anume pentru a-i învinge nostalgia”, însă în zadar. Cheful este prilej de bucurie doar pentru ei, oameni ai acestui loc, viețuind în vatra lor natală, dar în nici un caz pentru Vochița, acum în postura alienatei, a deșrădăcinatei. Petrecerea bărbaților este prilej și ambianță propice de manifestare a unor ritualuri ancestrale, expresie a unei mitologii primare, păgâne, a arhetipurilor preistorice ale spiritului uman. Al doilea prieten „începe jocul greoi și grotesc cu care ursul ieșind din peșteră se bucură de minunea cerului”, ceilalți „fac roată în jurul lui”,

„jocul ursului absoarbe toate privirile”. Acest ritual al ieșirii din hibernare (și dintr-o adăstare htonică) a ursului și întâmpinarea uranicului are semnificația învierii naturii în general. Ursul trezit din hibernare și ieșit în lumina cerului este o paralelă a învierii celor morți și întoarcerea lor în datele existenței terestre. Învierea se petrecuse, miraculos și fantastic, odată cu ridicarea din mormânt a lui Constandin. Acum se construiește o paralelă alegorică, sub forma dansului magic al ursului.

Lucian Blaga sugerează în primul rând nu ciclurile mereu repetabile ale vieții și morții (deși interpretarea este valabilă), ci mai degrabă recuperarea spirituală a unui fond ancestral. Învierea naturii se petrecuse anterior în teatrul autorului când Popa din *Tulburarea apelor* avusese revelația mitului panteist al lui Isus Pământul, credință care la rândul-i era o recuperare a mitului păgân al Marelui Orb din *Zamolxe*. În ambele cazuri natura „învia” spiritual pentru inițiați prin revelarea prezenței divinității în întreaga alcătuire a firii universale. În balada populară drumul de întoarcere a lui Constandin și a Vochiței are loc primăvara, anotimp al resurecției prin excelență, în care și morții pot reveni în lumea celor vii în superstiția populară (învierea christică are loc de asemenea primăvara). În pantomimă anotimpul nu este indicat expres, ci sugerată prin ieșirea ursului din hibernare, care se petrece, subînțeles, primăvara. Este un moment aflat sub auspicii magice care fac posibilă regenerarea firii universale, prin recuperarea și revalorificarea fondului latent al întregii ființări cosmice. În această ambianță se poate petrece și miracolul învierii fratelui mort, a călătoriei (efemere) a acestuia prin lumea celor vii și a recuperării Vochiței înstrăinate de plaiurile originare.

O a treia recuperare a unui suflet (de asemenea o alegorie) constă în salvarea puiului de rândunică din ciubărul cu vin. Nu este o întâmplare faptul că „Vochița își simte mascată propria soartă în căderea păsării. Se suie pe masă și-l pune cu grijă în cuib”. Soarta femeii este similară cu aceea a puiului, ea fiind, în lumea oamenilor, tot un pui rățacit de cuibul părintesc, aflat în imposibilitatea de a

vieții într-un mediu străin. În acest moment „dorul ei de casă pare aproape un dor de moarte”. Asocierea casei natale cu moartea este doar în aparență o contradicție. Moartea presupune o revenire originară, la început, iar satul este, pentru Vochița, tărâmul aflat în imediata proximitate a existenței primordiale. Moartea este o posibilitate de revenire la începuturi și la absolut, iar pentru Lucian Blaga satul este o expresie vie a acestor începuturi, un chip al veșniciei. Satului natal este spațiul în care inconștientul a fost trimis în lumină și prin aceasta este o zăriște a veșniciei. Pentru Vochița revenirea la casa părintească este unica soluție pentru a-și împlini nostalgia inocenței primare. De asemenea se sugerează că întoarcerea în sat va presupune nu doar o „înviere” a sufletului rătăcit al Vochiței, ci și o moarte. Călătoria în căruță a fraților, „mortul viu” Constandin și viul (încă) „mort” Vochița are ceva fabulos: „oameni și păsări se miră cum merg viu cu mort alături”. Dorul este cel care face posibilă „minunea” într-un tărâm în care spațiul și timpul dobândesc o logică proprie.

În tabloul al patrulea, ultimul, întâlnim o așteptare nelămurită a unui fapt decisiv, „o atmosferă de mister ce are să se săvârșească”. Pomul abia înmugurit este o promisiunii a unei explozii de vitalitate, a unei înfloriri spirituale, după cum sugerează aglomerarea oamenilor cu lumânări în jurul bisericii. Cântatul cocoșilor anunță zorile, iar dacă tablourile al doilea și al treilea fuseseră dominate de noapte, acum frații revin în sat odată cu ivirea luminii. Întoarcerea Vochiței la obârșii, la rădăcinile pământului natal este o procesiune gravă către „realitatea arhetipală a cimitirului, adică sfârșitul unei aventuri umane și poate un nou început. Acolo odihnește dorul, de acolo va învia dorul, amintirea înviată a unui dor nesfârșit, etern”¹. Fiica ezită să deschidă ușa casei părintești și adastă în prag până când „se va deschide ușa bisericii și îngerul nevăzut va ridica piatra de pe dumnezeiescul mormânt ca să se întâmple minunea veșnică a învierii”.

¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 91.

Mama apare în prag odată cu deschiderea ușii bisericii și „moare în extaz”. Moartea sa este simbolică, întrucât Mama se ivește din casă „ca dintr-un mormânt din care va învia”. Pentru mamă dorul s-a alinat prin recuperarea fiicei și astfel se poate împlini existențial și își dobândește dreptul la moarte, care i se refuzase în timpul ciumei, a principiului cosmic devitalizant, vântul stihial. Moartea Mamei este binecuvântată întrucât se petrece simultan cu celebrarea, de către credincioși, a Învierii lui Hristos. Este astfel sugerată o revenire a satului la normalitate, la forme armonioase și echilibrate de viață, precum și o înviere spirituală prin regenerare în jurul bisericii. Dorul are rolul integrator, de resurrecție a arhetipurilor mitice primare în vatra satului, dar și de a oferi posibilitatea continuării existenței umane prin încadrarea în datele ritului creștin.

Se poate cu ușurință constata că, apelând la dezlănțuiri de natură dionisiacă, totuși Lucian Blaga oferă deznodământul pantomimei ordinii apolinice. Dionisiacul este, aici, „răul necesar” apolinicului, pantomima exprimă în mod strălucit statutul de „față întunecată” care subzistă latent sub suprafața aparentă a liniștii și echilibrului solar, luminos. Totodată autorul pare a ajunge, în finalul unicei sale pantomime, într-un acord formal cu ritul creștin, altfel mereu subminat în opera sa de către o filozofie a spiritului pur personală. Trebuie însă relevat faptul că, până și aici, Învierea lui Hristos este surprinsă ca fenomen recent în mitologia umanității, aflat într-o prelungire a tradiționalei învieri a naturii în general. Altfel spus dacă odinioară fondul cosmic își manifesta resurrecția, regenerarea prin diferite alte chipuri și practici ritualice primare (omul mai păstrează încă „jocul ursului” ca ecou târziu al acestei perspective), acum absolutul își află cale de exprimare prin canonul creștin al Învierii lui Hristos, care oferă omului contemporan aceeași șansă de a deveni parte din veșnicie, doar sub alt chip.

Lucian Blaga lansează, prin pantomima *Înviere*, mai degrabă o provocare estetică, textocentristă, decât una regizorală, scenocentristă. Și aceasta întrucât a reda absolutul prin tăcere scenică

este un demers greu de realizat, iar coregrafia, expresie a „mișcării”, cea de a doua posibilitate de a reda artistic absolutul, ar rezolva într-o măsură prezumat imperfectă și doar parțial dezideratul propus de autor. Un rol hotărâtor ar reveni imagisticii, decorului, care ar trebui să extrapoleze din plin „fantasticul plin de sens”, „imaginile-sinteză” ale piesei. Deconcertantă, unica pantomimă creată de Lucian Blaga rămâne însă perfect integrabilă paradigmei operei sale, iar cele trei piese ale anului 1925, *Daria*, *Ivanca* și *Înviere* sunt, în cea mai mare măsură, ecou al expresionismului în teatrul lui Lucian Blaga.

VI. *Meșterul Manole* (1927)

Laudatio al homo aedificans

George Gană observa că în chiar variantele populare ale legendei se identifică două tipuri de reacții ale meșterului confruntat cu inerența necesității jertfei: „... într-un caz soluția situației este oferită unui Manole resemnat, iar în celălalt unuia care se chinuie să găsească soluția în inteligența și în priceperea lui”¹. Același exeget constată că în drama cultă ambele reacții sunt îmbinate aparent fără dobândirea unei soluții izbăvitoare, ba dimpotrivă: „Manole al lui Blaga este omul confruntat cu «puterile» – distructive și creatoare, active în natură și în propria-i ființă. De aici măreția personajului – o măreție tragică, pentru că, aflat între demonul creației care face din el un artist excepțional și forțele cosmice obscure care-i cer în schimbul împlinirii vocației creatoare să sacrifice viața, el nu poate ieși decât strivit: ca om sau ca artist, făcând o crimă sau renunțând la construcție”². În funcție de augmentarea uneia dintre reacții, resemnarea sau opțiunea personală, critica literară a impus receptarea nuanțată a dramei trăită de artistul Manole: resemnarea ca

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXXV.

² *Ibidem*, p. XXXVII-XXXVIII.

atitudine a Meșterului a determinat logica fatalității în impunerea jertfei și a ritualului construcției, predestinarea venită din exteriorul personalității umane, hotărâtă de către puteri care transcend creatorul ca individ; opțiunea personală a omului creator pentru jertfă și construcție a necesitat reconsiderarea întregii raportări a individului la existență, intervenind rolul hotărâtor al liberului arbitru și adevărata dimensiune estetică a mitului, care exprimă consimțământul voluntar al creatorului de a profesa sacrificiul suprem întru afirmare a patimii artistice ca specifice omului și doar lui. În fond, de-a lungul dramei Blaga își surprinde eroul într-o permanentă oscilare între cele două reacții, ezitând, o vreme, să adopte hotărâtor una dintre ele, „... interpretarea lui Manole ca o fire problematizantă...”¹.

Într-un studiu anterior același George Gană observa schematizând care este diferența dintre ipostaza Meșterului Manole în legenda populară și în mitul dramatic: în primul caz întâlnim un erou care rămâne doar în datele neproblematică ale *artistului, creatorului*, pe când la Blaga personajul se definește ca *omul creator*: „deosebirea pare iluzorie, dar ea apare cu toată claritatea dacă accentuăm la fel de puternic cei doi termeni ai formulei. Căci de o diferență de accent e vorba în primul rând: la personajul folcloric datele propriu-zis umane (respectul vieții, iubirea) sunt depășite, anulate de patima creației (care, în forma ei absolută, proprie lui Manole, este supraumană, ceea ce îl apropie de condiția eroului mitic); la eroul lui Blaga aceste date sunt accentuate la maximum, de unde rezistența lui la soluția sacrificiului (punct de plecare al unei drame cu mult mai puternice decât cea traversată de prototipul folcloric), necesitatea, pentru autor, de a-l face pe Manole inconștient pe durata sacrificiului (...) Din disperarea omului rezultă gesturile de răzvrătire cu totul inexistente la eroul baladei”².

¹ *Ibidem*, p. XXXIX.

² *Idem*, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 355-364.

Eugen Todoran este exegetul literar care și-a construit constant o manieră interpretativă ce exclude intervenția predeterminării fataliste în decizia jertfei umane asumată de Manole. Considerând *Meșterul Manole* un „mit românesc”, criticul afirmă: „Ceea ce poetul vrea să arate prin el este în ce fel credința că sacrificiul omului asigură eternitatea zeului, la care credincioșii sunt părtași prin ritualul închinat lui, nu este decât o năzuință umană, lipsită de conținut divin, pe care reconstituirea semnificației originare o pune în lumină. Poetul a atins suprema valoare artistică a mitului, în baza concepției sale despre semnificația supranaturalului în credințele oamenilor făcând din jertfa rituală o dramă umană zguduitoare, în autentică viziune a tragicului, ce înlocuiește superstiția cu etica creatorului «însuflețit» de patima frumosului. (...) Divinitatea, apărând ca ființă nevăzută în primele gânduri ale meșterului zidar, va fi substituită, ca personaj mitic, cu personificarea patimii pentru frumos. (...) Năzuința meșterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuința artistului «constructivist» despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale și supraindividuale”¹. Eugen Todoran reia aceste considerațiuni într-un studiu cu pretenții exhaustive, cu acest prilej explicitând expres opinia sa asupra dilemei fundamentale a dramei, necesitatea sacrificiului. Dramaturgul „... sublimează total etnograficul în artistic prin dramatizarea ideii sacrificiului maxim, impus ca o necesitate nu de practica superstițioasă, ci de conștiința artistului, creator liber al operei sale”².

Pe de altă parte Ion Bălu pare a se încadra în logica perfect contrară, a unei indubitabile fatalități: „Creatorul rămâne prizonierul unui implacabil și inflexibil destin, este un condamnat la suferință, fără să poată justifica cel puțin, prin argumente raționale, dăruirea

¹ Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 219-220.

² Idem, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 95.

necondiționată ctitoriei”¹.

Urmărind evoluția zbuciumului sufletesc al Meșterului Manole se poate observa că de la bun început dramaturgul problematizează *superstiția* jertfirii omului. Meșterul nu vrea să reitereze, prin propria construcție, un act ritual care ar fi în conformitate cu tradiția permanentizată ca superstiție: „Nici magie albă nu fac, nici magie neagră. Împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă” (I, 1). Manole recuză principial jertfa din mai multe considerente, primul amintit fiind cel al interdicției formulate de preceptele creștinismului: „A fost odată săpat în piatră: «Să nu ucizi». Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile!”; apoi conștiința că altădată a avut voința și puțința de a construi, dar și conștiința că jertfa presupune sacrificiul vieții: „Pentru a fi bun de-o ispravă atât de întunecată, trebuie să fi clădit mai multe altare decât Manole și trebuie să fi fost cel puțin un an călău la curtea domnească” (I, 1). Bizuindu-se pe propriile socoteli, Meșterul pare a se afla în conflict deschis și continuu cu toate puterile și dimensiunile ființării care îi zădărnicesc propria înfăptuire. Mai mult chiar, nu înțelege natura principiului transcendent care ar impune necesitatea jertfei umane: „Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor” (I, 1). Voința individuală este singurul factor determinant care îl menține într-o luptă resimțită ca împovărătoare. De remarcat că Meșterul nu se dovedește nici adeptul unui aparent bogumilism sugerat de o ipoteză a starețului Bogumil, nici al unui animism htonic întruchipat de Găman și nici al unei superstiții străvechi de „însuflețire” a locului construcției, teoretizată și exprimată de același Bogumil.

În acest context se face și prima trimitere către postura chistică, de care poate fi suspectat, până la un anumit punct, Meșterul: „Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?” (I, 1). Replica

¹ Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997, p. 201.

denotă singurătatea acută conștientizată de Manole („Din singurătate am purces să clădesc...”), faptul că se regăsește doar el în iminența unei fapte pe care trebuie să și-o asume fără apelul la un protectorat al unei divinități pe care însă nu o socotește inexistentă, ci doar inexplicabil absentă din această conjunctură. În debutul dramei Meșterul are nostalgia raportării la protectoratul și consacrarea transcendenței, tăcerea acesteia deznădăjduindu-l („De ce nu vrea fapta să mi-o binecuvânteze?”; „Și fără nădejde suntem ținuți în tinda făptuirii” I, 1; „... unde-i Zidarul cel mare?”, I, 3). Apare însă și conștientizarea liberului arbitru, deocamdată sub forma unei vagi suspiciuni, a unei prezumții resimțite ca o culpă („Prin pământescă alcătuire slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el?”, I, 2). Slăbiciunea omului deznădăjduit este și ea prezentă („Stăm speriați ca niște păsări mari speriate de tunet”, I, 1; „Totul e în zadar”; „Visul s-a tot depărtat spre veșnicul niciodat”, I, 2).

Deja ne sunt configurate datele prometeice (sau sisifice) ale Meșterului Manole. Este surprins zbatându-se între două zădărnicii, a incapacității de a-și asuma, deocamdată, decizia, dar și a conștientizării absenței, prin tăcere, a transcendentului („Înăuntru, un gol de deschide – măhnire fără întrebări. Deasupra, întuneric senchide – deznădejdea nesfârșitelor încercări”, I, 2). Îndeosebi cu referire la această scenă Gh. Ciompec vorbește despre „drama cunoașterii” specifică piesei lui Blaga: „minteia iscoditoare, înfrântă în demersul ei rațional, e pusă în fața unor obstacole de netrecut – nu înainte însă de a oferi spectacolul măreț și dramatic al omului însetat de adevăr”¹. Ori filosoful oferă și un cert răspuns unei asemenea tentative: „în domeniul cunoașterii umane există anumite limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv și absolut, nici un mister”². În acest context Manole exprimă și conflictul aparent, de suprafață, al dramei:

¹ Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979, p. 122.

² Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 371.

„Lăuntric, un demon strigă: «Clădește!». Pământul se-mpotrivește, și-mi strigă: «Jertfește!»” (I, 2). Replica sa poate intra în logica unei interpretări mai ample, prin vocea lui Titus Bărbulescu, exeget care identifică două teme corelative în întreaga dramaturgie a autorului: „Jertfa rituală, ce trebuie să asigure durata unei opere omenești, și fapta, ce trebuie să apară ca un rod al efortului uman în lumea lucrurilor și ființelor create. Pe de o parte, e vorba de moarte, pe de altă parte, de viața care rezultă din ea”¹. Mențiunea care se impune este aceea că, până la finele dramei, nu pământul va fi cel care îi va impune lui Manole necesitatea jertfei, după cum crede inițial Meșterul, ci tot demonul lăuntric, patima creației, iar decizia va fi a sa, personală, astfel încât jertfa nu va fi ritualizată în sensul superstiției păgâne, ci al creatorului artist care sacrifică totul pentru opera sa, inclusiv și mai ales frântura sa de omenesc, viața. Exegetul care a interpretat cel mai explicit – și poate cel mai adecvat – esența estetică a dramei rămâne unul dintre primii autori ai unor studii ample cu referire la *Meșterul Manole*, Gh. Ciompec: „Ziditorul monumentului arhitectonic unic prin măreție reprezintă specia la pragul superior al vocației ei specifice (creația), la limita abia imaginabilă a jertfei de sine pentru a insera în universul lucrurilor imperisabile esența ireductibil umană (opera). / Peste propensiunea spre cunoaștere a meșterului Manole (reliefată puternic – și dependent de rosturile zămislirii operei – în primele două scene), se profilează acaparant și definitoriu vocația creatoare”².

Viața care ca principiu primordial și ultim îi apare întruchipată în făptura soției sale, Mira („Tu început, tu sfârșit, tu totul”; „Mira, tu ești lumina omului!”, I, 3; „Viață fără pereche...” I, 4; „Viață fără pereche ești”, III, 3). Dar concomitent Meșterul exprimă și confluența ontologică a celor două principii suverane, creația și viața, îngemănarea, până la confuzie și suprapunere identitară, dintre viața și creația sa, între femeia și biserica dragi lui: „Între voi două, nici o

¹ Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*. Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I.O., 1997, pp. 100.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 125.

deosebire nu fac; pentru mine sunteți una" (I, 3). Meșterul înțelege, deocamdată teoretic și fragmentar, de ce nu se poate împlini ca artist, de ce i se zădărnicește înfăptuirea operei: „Între suferință și așteptare, se pare că din sufletul meu încă nu am dat, ca Abel, spicul cel mai scump și cel mai curat. De aceea, darul nu găsește drumul înălțimilor și veșnic se întoarce iar în pământ" (I, 3). Pe parcursul evoluției conflictului dramatic, Manole va înțelege că nu transcendenței va trebui să îi sacrifice sufletul, ci sie însuși. Pentru a deveni creator artist, va trebui să renunțe la postura de om, anume să confere alte valențe sufletului său. Iar sufletul său este Mira.

Manole va hotărî unilateral să promită domnitorului ridicarea grabnică a bisericii, în caz contrar angajându-se să plătească în sânge eșecul. Aceasta va determina un episod conflictual cu ceilalți Zidari, care se revoltă judecând că Meșterul tocmai i-a condamnat la moarte. Scena este deosebit de semnificativă prin discursul lui Manole. Până în acel moment în raportarea Meșterului la transcendent alternaseră clipe de rebeliune (cum ar fi: „De șapte ani pierd credință...”; „Eu aici era să bat cu pumnii în porțile de sus”; „Voi îndârji înălțimile! Blestemat să fie, blestemat, blestemat!", I, 3), cu altele, mult mai numeroase, în care Manole se declara adeptul convins al predeterminării, al fatalității („Vodă e om ca noi, și el o unealtă în mâna puterilor necunoscute", II, 1; „Dar întâmplările mai presus de vrerea noastră"; „... cleștele sorții se strâng", II, 2; „... fără puțința de a ne împotrivi, un destin se împlinește în noi (...) drumul dinainte împlinit al sorții", II, 3). Discursul prin care încearcă să îi atragă pe Zidari de parte făgăduinței sale evidențiază două concepții semnificative. Pentru prima dată este exprimată patima creației ca determinantă a construcției, nuanțându-se astfel profund logica predeterminării: „Și-atunci, duhul care dinăuntru te împinge să clădești, s-a sălășluit și în voi (...). Mărturisire auziți din parte-mi c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel" (II, 3). „Fraza rezumă înțelesul cel mai profund al dramei creatorului și ar putea fi selectată ca emblemă definitorie pentru Manole – în versiunea lui Blaga; pentru că ea îl singularizează nu numai în raport cu celelalte

personaje ale piesei, ci și față de toate variantele creatorului oferite de ceilalți scriitori moderni care au preluat balada. O necesitate interioară inflexibilă – nu mai puțin implacabilă (sau obscură) ca *fatum*-ul din tragediile eline – devine mobilul intim al faptei creatoare”¹. Așadar deciziile care vor fi asumate de meșteri nu le sunt impuse din exterior, de un principiu străin firii lor, ci din interiorul ființei lor, le aparțin împreună cu obsesia construcției. În măsura în care au un destin predeterminat, acesta este acela de a fi creatori. Iar meșterii, dar îndeosebi Manole, vor înțelege treptat să își asume conștient și voluntar acest destin, și nu ca pe un dat inherent și ineluctabil. Deocamdată însă Manole doar intuiește natura personală și individuală a patimii creației. Confuz, o raportează tot la transcendență ca finalitate și ca modalitate de înfăptuire („Moartea nu ne cheamă până ce n-om fi clădit lăcașul, din care nu mărirea noastră va vorbi, ci numai a Celui-de-Sus. (...) suntem oare noi chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?”; „Mai presus de înțelegerea noastră e soarta acestui lăcaș rătăcitor”, II, 3). Apoi lungă tiradă a lui Manole evidențiază și tehnica retorică a dramaturgului, dar exprimă și o concepție despre creație: „Biserica lui Manole este o construcție simbolică, o întrupare a stihilor, și deci o imagine a lumii în esența ei, spiritul creator al artistului este nu doar un atribut, ci și un stăpân căruia i se supune până la jertfirea de sine”². Relativ în aceeași termeni, dar ceva mai aplicați discursului filosofic al autorului, se pronunță și Ionel Popa când se referă la semnificația bisericii: „Biserica este o metaforă-mit de o puternică expresivitate de «maximum analogic» (Blaga) sub care este văzută existența omului deplin (omului creator). Biserica lui Manole-Blaga nu întâmplător are proporțiile umanului. Ea simbolizează acel spațiu-prag al saltului ontologic de la natură la cultură. Făcută «din pământ și apă, din lumină și vânt», Biserica lui

¹ *Ibidem*, p. 126.

² George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XL.

Manole nu e lăcaș de închinăciune și rugăciune lui Dumnezeu creștin. Creație culturală a spiritului uman, Biserica este în contextul blagian manifestarea sofianicului”¹.

Adresându-se meșterilor, Manole pare a reitera natura sau postura Mântuitorului (sau cel puțin a unui profet) vorbindu-le discipolilor („Când v-am chemat, nu v-am legat. Numai în altă slobozenie ați intrat. Ție ți-am făcut semn înalt, și ai venit. Pe tine te-am strigat cu nume nou, și m-ai urmat. Pe urmă, sub candelă aprinsă v-am arătat chipul bisericeii, și voi ați zis: «Meștere, venim». De noul rost, cu nici un cuvânt nu v-am ținut. Ce dezlegare îmi cereți?”, II, 3). Mesianismul discursului Meșterului și fascinația pe care acesta o exercită asupra semenilor sunt însă aici acelea ale omului de geniu. Pentru a constata în ce măsură Manole se încadrează într-adevăr în datele geniului, vom lua în considerare câteva din trăsăturile acestuia. Geniul rămâne artist chiar și în momentele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei sale și își hrănește în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieți sufletești. Pornind din întregimea omului, opera geniului angajează și totalitatea umanității celui care îi receptează opera, privitor care se lasă cucerit de creația geniului. Primind o experiență vastă și bogată, operele geniului trezesc un ecou întins și influența lor stăpânește complet. Structura artistică a geniului are tendința de a-și anexa întreg domeniul conștiinței, dar este mai apropiat de inconștientul său în momentul execuției. Viața lui are un caracter permanent creator. Orientarea sa artistică este statornică, dar facilitatea execuției este adeseori redusă, asemănătoare cu spasmele unei nașteri, iar rezultatul poate să îl uimească pe însuși creatorul. Paradoxal, din operele geniului ne vorbește mai mult *omul* decât *artistul*. Receptorul își formează impresia asupra genialității pe baza a numeroși factori extraestetici, cum ar fi credința că geniu realizează evaluații noi, etice și religioase, ale lumii și ale vieții. Geniile se regăsesc în postura de

¹ Ionel Popa, *Meșterul Manole – glose și comentarii*, în vol. *Glose blagiene*, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 2003, p. 67.

conducători spirituali ai umanității. S-a manifestat credința că geniul nu este decât însușirea care repetă în om pe Creatorul lumii¹.

Multe din caracteristicile amintite se regăsesc în cazul Meșterului Manole, îndeosebi înfăptuirea operei prin angajarea întregii sale existențe, precum și primatul artistului asupra omului, până la finele dramei și doar cu excepția acelui moment, problematizarea conștientă a operei, dar înfăptuirea ei într-un moment de transă irațională. Receptarea operei de asemenea probează statutul său de geniu, aderând la valoarea sa estetică umanitatea în cvasitotalitatea sa, prin personaje precum Mulțimea, Zidarii, Grupul de femei, Vodă etc., iar cele care o recuză, precum Boierii și Călugării, o fac prin deturnarea valorii ei estetice către alte judecăți de valoare, prin incapacitatea de a o percepe ca operă de artă. Cei care aderă la acceptarea valorii estetice a operei sale remarcă zbuciumul *omului*, după cum o probează o replică a lui Vodă („Strașnic om Manole ăsta! Sufletul nu și-a cruțat, dar uite ispravă, frate, pentru sute de ani!”, IV, 2). În fine, devine evident că Manole întocmește noi evaluatii, etice și religioase chiar, dar mai ales artistice, prin jertfa acceptată ca necesară creației. Și, nu în ultimul rând au existat voci care au interpretat statutul Meșterului ca reiterându-l pe acela al Creatorului, la scară umană: „Căci meșterul zidar, răspunzând prin patima zămislirii la chemarea glasului ce geme în trupul operei sale, se substituie divinității prin actul creației, pentru el nemaexistând astfel nici un «alt» mântuitor decât el însuși...”². Un argument în sprijinul unei asemenea interpretări oricum exagerate a naturii relației dintre om și divinitate în opera dramaturgului îl poate oferi și un aforism al autorului din *Pietre pentru templul meu*: „Cuvintele biblice, că Dumnezeu a făcut pe om după chipul și asemănarea sa, nu înseamnă că Dumnezeu e un om în

¹ Cf. Tudor Vianu, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 246-252.

² Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 121.

cer, ci înseamnă că omul e un Dumnezeu pe pământ”¹. Se impune însă o corectură: Meșterul Manole nu este, finalmente, supraomul lui Nietzsche, care își revela o transcendență goală. Meșterul însuși își va lămuri raportarea la divinitate prin creație: „... vreau în socoteala mea să se pună sugrumarea vieții, dar lăcașul nu. Acesta, Dumnezeu singur și l-a ridicat, printr-o minune, pe care doar El o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărami când clădirea e gata, și folosul vremelnice nu le mai cere. Așa suntem toți, unelte și scânduri în schele; unii-și dau seama mai curând, alții mai târziu” (IV, 2). Prin urmare, la finele dramei, Meșterul pare a reentra în logica predeterminării, a fatalismului, atunci când se referă la principiul transcendent care cere și asigură înfăptuirea creației. Specific liberului arbitru Manole înțelege a-i fi doar decizia asumată de a jertfi viața, tot ceea ce îi este funciar omului, renunțarea la sine într-o creație.

Disocierea semnificativă a asumării jertfei, dar nu și a faptei, intervine într-un moment de rătăcire, când artistul creator se constată nimicit de propria creație, în acest context omul fiind singurul care vorbește în Meșterul Manole. Până la momentul post-înăfăptuire, atitudinea sa fusese alta. În scena primei confruntări cu Zidarii, Meșterul exprimă conștientizarea necesității asumării voluntare a ambelor dimensiuni ale creației, deopotrivă jertfă și faptă („Dar făcut-am oare în afară de muncă o jertfă – o singură jertfă smulsă din viața noastră – pentru zid?”; „Biserica voi ridica-o singur! Biserica, din care cerul se va apăra de pământ ca dintr-o cetate, voi ridica-o singur, în amară singurătate!”, II, 3). Manole are viziunea înfăptuirii creației într-un moment de extază personală, cu acest prilej lămurindu-se și accețiunea creatorului blagian cu privire la dimensiunile ființării care asigură și determină fapta: onticul în dualitatea și totalitatea sa, inclusiv ontologia personală, individuală („Din partea noastră aștept o jertfă, și-apoi de sus, de jos, din

¹ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 27.

pretutindeni minunea", II, 3). La Blaga nu există o disociere tranșantă, înțeleasă ca excludere reciprocă, între transcendent și immanent. Relația dintre cele două dimensiuni este una a spațiilor intercomunicante, confine și congenere. Creatorul uman de geniu înfăptuiește el însuși, voluntar și asumat, dar prin raportare metafizică, adeseori inconștientă, la o matrice stilistică preexistentă, imuabilă și transcendentă („Singur nu știu isonul să țin poruncii de dincolo, ce prin mine vi se vestește”; „Să ne pătrundem de gândul că prin ițele vrerilor noastre, o altă vrere, cu mult mai mare, se țese, singură, trudnică, puternică și neînțeleasă", II, 3).

În iminența apariției celei care va fi jertfită Meșterul continuă să își raporteze creația la principiul transuman („Iar jurământul acesta n-a fost făcut pentru noi, ci pentru El”), cu o precizare antagonică, mai mult sau mai puțin incidentală: „Înfăptuirea ar fi un câștig prin ea însăși” (III, 2). În contextul apariției Mirei, Manole trăiește situația-limită, de maximă încordare sufletească și spirituală. Dacă anterior înțelesese și acceptase teoretic necesitatea jertfei, acum trebuie să o și probeze faptic. Se impune observația că însăși apariția Mirei la locul construcției nu este o întâmplare, deși astfel este socotită de către Zidari, ca o alegere independentă de voința lor, alegere a sorții, a transcendentului. Această lege înțeleasă de meșteri, inclusiv de Manole, ca fapt împlinit de fatalitate, se înscrie însă perfect în logica elementară a simbolurilor: soția Meșterului cel mare trebuia să apară prima într-o fi sacrificată, căci o operă mare cere o jertfă mare, iar soția celui capabil de jertfa cea mai mare trebuia să pună la încercare tăria lui de a jertfi: „Cu alte cuvinte, jertfa creației nu este întâmplătoare, cu toate că în așteptarea meșterilor zidari numai întâmplarea trebuie să hotărască cine urma să se sacrifice. Fatalitatea care impune jertfa, acționând pentru căderea tragică a celui care trebuie să jertfească, nu exclude întâmplătorul, pentru a se face posibilă alegerea, dovedirea conștiinței tragice a celui pentru care întâmplătorul se confundă cu necesitatea, după o alegere care, liberă fiind, nu se mai poate dezlega, el știind mai bine decât toți că

fără suferință nu este viață”¹. Cu alte cuvinte, Meșterul a ales, inconștient și involuntar, să își sacrifice soția din chiar momentul în care a impus tuturor zidarilor, inclusiv lui, jurământul sacrificiului. Alegerea sa, inițial pur teoretică, abstractă, la nivelul ideatic, se va configura, inherent, și la nivel pragmatic, faptic.

Confruntat cu latura empirică a naturii creației, Manole admite că a acceptat jertfa determinat fiind de o ipostază specifică individului: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost”; își asumă și raportarea prealabilă la transcendent ca o tentativă dublicitară de a-și disculpa și consacra decizia („Privirile lui crezutule-am scut!”, III, 3). Omul a decis și a înfăptuit unilateral, prin propria voință, conștiință și putință, stăpânit de patima creației și nu de capricii ale fatalității transumane.

În penultimul act Manole se află deopotrivă în iminența desăvârșirii ca artist și a nimicirii ca om („Sunt plin de răscoală, de somn și de moarte”, IV, 4). Meșterul înțelege că a jertfit viața și a înfăptuit opera prin libera sa opțiune, raportarea la necesitatea transumană fiind doar o disculpăre imaginară („Ca oricare dintre meșteri, voit-am să-i clădesc un lăcaș Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut totul. Din bucuria vieții am închipuit lăcașul. Cel ce se ridică e din suferința morții”, IV, 4). Împlinit ca artist, Manole se regăsește neantizat ca om („Uită-te la mine: mai sunt eu cel ce am fost? Manole nu mai este. Privește mâinile astea sângerate din senin; sunt ale mele? Manole a plecat. Manole nu mai este”, IV, 4). „Jertfa creației implică – prin urmare – nu numai acțiuni tranzitive (a sacrifica ceva), ci și (obligatoriu) acțiuni reflexive (jertfa de sine)”². Iar creația își poartă datele funciare: „Lăcașul crește nebun. Va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte” (IV, 4). Treptat devine evident că pentru Manole opera trece pe un plan secund, derizoriu, omul raportându-se tot mai acut la ceea ce nu mai

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 108.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 132.

deține, viața. Opera înfăptuită este înțeleasă ca realizare artistică, împlinită estetic, și nu ca lăcaș de divinație, cu funcționalitate religioasă. Este o creație a omului artist („Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleșită de-nfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin frumoasă; dacă nu e frumoasă, să fie cel puțin înspăimântătoare! Dacă lăcaș de slavă nu va fi, să rămână cel puțin semn de amenințare ridicat de oameni împotriva puterilor!”, IV, 4).

Creatorul încearcă să își distrugă opera, gest care va fi preluat și împlinit în *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu. În drama lui Blaga tentativa are semnificații variate: raportată la creație rituală, se poate interpreta, în logica antropologiei, ca frică a creatorului uman de moarte, orice construcție rituală desăvârșită impunând, prin sacrificiul vieții, nu doar însuflețirea construcției, ci și inerența ciclică a morții. Manole însuși este conștient că lăcașul este și „cântec de moarte”, nu doar de iubire. Prin urmare, nedesăvârșirea construcției ar asigura, la nivelul imaginarului antropologic, recuzarea morții. În drama lui Blaga gestul Meșterului nu este însă nimic altceva decât tentativa omului de a-l înlătura, în extremis, pe creatorul artist, de a alege viața și nu opera artistică, iubirea și nu patima creatoare, de a spune „nu” jertfei și faptei. Desigur, prea târziu. Omul încearcă să îl renege pe artistul din sine când acesta deja triumfase („Povestea noastră să se cufunde-n pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare din toate poveștile purtate vreodată de vânt”, IV, 4).

Ultimul act al piesei ne relevă deosebirea flagrantă dintre legendă și dramă: „nici urmă, aici, de sentimentul de triumf al artistului, numai tristețea omului pustiit de propria creație”¹. O consecvență a operei autorului este aceea de a afla, mai mereu, texte filosofice sau eseistice în care se exprimă propriile opinii cu referire la subiectele dezvoltate estetic în dramaturgie. Dacă, după cum am relevat în caracterizarea lui Bogumil, jertfa poate fi interpretată prin

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XL.

prisma *perspectivei sofianice* teoretizate în *Spațiu mioritic*, postura creatorului Manole după „împlinirea” ca artist își află un corespondent explicit în *Geneza metaforei și sensul culturii*: „Crearea culturii cere câteodată negrăite jertfe: ea ucide și devastează. Creația își are pârjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă întotdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator”¹. Manole se regăsește preocupat până la obsesie nu de opera înfăptuită, ci de viața jertfită, pe care o aude, dureros, chemându-l din zid („E cântecul obârșiilor și al sfârșiturilor în neschimbarea aceluiași cerc”, V, 2). Patima creatoare, care a asigurat fapta doar prin intermediul jertfei, este neînțeleasă și respinsă de Manole ca pedeapsă, blestem care nimicește omul. În poezia cea mai dramatică replică Meșterul încearcă în zadar să afle înțelesul faptelor sale prin apelul la transcendență: „Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?” (V, 3). Întrebarea este retorică, omul nu poate afla răspuns pentru că divinitatea nu îi poate răspunde unei enigme ale cărei determinante se află în interiorul omului. Dealtfel transcendența mută este caracteristica definitorie a operei literare a autorului, demiurgul blagian fiind un *deus absconditus*, dar nu absent². Relația dintre creatorul Manole și principiul transcendent, inefabil și mereu tăcut, din contextul înfăptuirii bisericii poate fi considerată o expresie artistică a cenzurii transcendente. Dar „vina neștiută” intuită de Manole în piesă este descifrată în sensul dimensionării tragice a dramei lui Blaga, mai întâi de către Eugen

¹ Lucian Blaga, *Semnificația metafizică a culturii*, în vol. *Trilogia culturii III. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 170-171.

² V. Fanache, *Dialogul „revelațiilor fără cuvinte”*, în vol. *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 62.

Todoran, care vorbește despre o „vină a destinului creator”¹, ulterior de către Gh. Ciompec, exeget care deplasează accentul către „necesitatea interioară”: „Eroul ispășește o vină tragică (...): necesitatea interioară a devenit unic și tragic imperativ, izvorul grandorii și al căderii personajului. Mitul estetic, înțeleș ca jertfă de sine a creatorului, este desăvârșit la Blaga, întrucât nici o împrejurare exterioară nu concurează planul interior al conflictului, nici o aspirație străină actului creator nu tulbură obsesia unică a meșterului; evenimentele sunt semne ale destinului («cu solie domnească, cleștele sorții ne strâng») și mai ales sunt determinate de patima irepresibilă a creației”².

La finalul dramei Manole renegă credința în transcendența mută și incomprehensibilă, singurul său reper, și acesta absent acum, fiind viața („La porți închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viață frumos”; „Fără de voie, pumnul se strânge împotriva credinței astăzi și întotdeauna”, V, 3). Și, paradoxal, pleacă să întâlnească, în moarte, viața: „Lacrimă mă simt, întârziată, și caut odihnă de piatră” (V, 3). Sinuciderea are semnificație multiplă: „ea înseamnă, pe de o parte, înlăturarea creatorului de către operă (...); pe de altă parte, ea este pedeapsa pe care Meșterul și-o dă singur pentru vina, supremă, de a fi jertfit viața (...); Manole merge s-o întâlnească – în moarte – pe Mira, închizând cercul existenței și al iubirii lor”³. Conform lui Eugen Todoran sinuciderea Meșterului era necesară și inerentă dintr-o altă perspectivă, aceea a desăvârșirii creației, logica exegetului apropiindu-se în acest sens de cea antropologică a lui Mircea Eliade: „Blaga sporește intensitatea dramatică a finalului, sacrificiul fiind acceptat de meșter, care să facă din actul creator al omului repetarea unui «act primordial», divin.

¹ Eugen Todoran, *Meșterul Manole, mit românesc în teatrul lui L. Blaga*, în vol. *Folclor literar II*, Timișoara, 1968, p. 28.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, pp. 126-127.

³ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XLIV.

«Cheia» vorbelor lui pe care ceilalți zidari nu o înțelegeau când le spunea că mai are de săvârșit o faptă, este ideea că el însuși trebuie să se jertfească pentru a-și desăvârși creația, asigurând durabilitatea zidurilor ridicate pe trupul soției lui”¹.

Eterna ezitare și inconsecvență în a recepta creația Meșterului Manole fie ca predeterminată fatalist de transcendență, fie ca aleasă, asumată și performată de om prin liberul arbitru și astfel specifică individului își are originea în interpretarea naturii patimii creatoare. Patima creatoare, indubitabil resort intim al asumării jertfei pentru înfăptuirea creației, pare a dobândi o natură duală în accepțiunea Meșterului: și-o asumă ca a sa, dar o și înțelege ca fiind coborâtă din neant în sinele individului. Ionel Popa, spre exemplu, înclină cert balanța înspre considerarea patimii creatoare ca trăire care transcende ontologia individuală către onticul universal, sau mai precis ca ipostaziere a onticului în ontologic: „Patima creației, acea nemaipomenită sete de a plăsmui a lui Manole este o stihie de esență ontică. Stihialul are – zice Blaga – «măreție elementar universală, dincolo de viață și moarte»”². Lucian Blaga poate oferi el însuși un răspuns dilemei prin teoretizarea acestui aspect controversabil în ceea ce el numește *demonicul*: „Demonicul e creatorul. Și totuși în anume privință deosebit de Dumnezeu”³.

Valoarea demoniei în interpretarea dramaturgiei lui Blaga a fost intuită de Alexandru Paleologu: „«Demonicul» e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. (...) Orice regizor sau actor care intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi și medita placheta *Daimonion*, în care, dincolo de interpretarea și comentarea concepției

¹ Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 222.

² Ionel Popa, *op. cit.*, p. 54.

³ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 228.

goetheene asupra «demonicului», se încheagă o viziune personală a lui Blaga”¹. Ideea a fost aplicată cu succes dramei în discuție mai întâi de către Gh. Ciompec: „damnațiunea lui Manole nu este cunoașterea (precum la Faust), ci plămuirea, blestemul de a construi, obsesia operei (...) însăși drama cunoașterii derivă din tragedia vocației creatoare. Manole e mânat spre faptă de o forță lăuntrică tiranică, de o putere demonică (...) Personajul lui Blaga este o personalitate demonică – în sensul dat de Goethe cuvântului”². Aplicat dramei și personajului în discuție ideea este acceptată și de criticul literar V. Fanache: „Piesa lui Blaga înfățișează astfel o nebănuită demonie bipolară, aparținătoare, pe de o parte, zonelor inconștientului, pe de alta, «puterilor» indicibile, sinteza acestei opoziții proiectându-se în condiția de nenoroc a Meșterului, în starea lui de damnație care nu-i permite să se definească pe sine și nici să definească non-eul. (...) Dar la fel de suspendată într-un gol tragic rămâne și predestinarea creatoare, care stăpânește omul ca o «boală» sau ca o «patimă», venind de undeva din necunoscut”³. Însă exegetul care a acordat cel mai mare credit daimoniei în interpretarea dramaturgiei lui Blaga este, probabil, Dan C. Mihăilescu: „«Dracii lui Hristos» – iată plastic formulată esența ambivalenței daimonice a meșterului, expresie echivalentă apetenței lui Blaga pentru sugestiile armonizatoare ale bogumilismului și sofianismului. O energie constructivă supusă unei energii supreme (al cărei reflex este), care îi cere o acțiune distructivă-de-sine – pentru edificarea unui lăcaș de pomenire. Un act păgân la temelia spiritualității creștine”⁴. Pentru o edificare prealabilă cu privire la semnificația conceptului rămâne indispensabilă o observație a criticului Ionel Popa: „DEMON este

¹ Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu, 1970, pp. 73-94.

² Gh. Ciompec, op. cit., p. 125.

³ V. Fanache, *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000, p. 132.

⁴ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 81.

cuvântul folosit probabil cel mai confuz. În limbajul blagian al filosofiei culturii cuvântul respectiv e o formă «prescurtată» și «românizată» al grecescului daimon-daimonion (preluat din franceză) care în epoca veche avea înțelesul de entitate supranaturală, undeva între om și zeu. Cu Socrate și Platon apar primele încercări de a-i da un înțeles filosofic. Un pas înainte îl face Goethe. Pe această linie merge și Blaga. «Daimonul» blagian nu are nimic de-a face cu demonicul creștin sinonim cu Satana. E preferabil ca în cazul lui Blaga să folosim numai termenul de daimon, care ține de gândirea mitică a poetului, pe când demonic ține de teologie. Pentru o informare detaliată recomandăm eseu lui Blaga *Daimonion*, 1926. Se mai poate consulta și corespondența cu Cornelia Brediceanu”¹.

În volumul de eseuri *Daimonion* Blaga teoretizează prin ceea ce numește *daimonionul* exemplificarea artistică din 1927, *Meșterul Manole*: „Daimonionul, acea putere magică și sacră care străbate cu linii de forță vrăjitoarească spațiul înconjurător”² își va afla ipostaziere umană în *Meșterul Manole*, care va făuri o imagine: spirituală, a transcendenței în datele imanenței, prin posedare fatalistă a creatorului uman; ori estetică, a operei de artă, specifică exclusiv omului artist. Referindu-se la Goethe, Blaga observă că acesta „atribuie daimonionului și oarecare transcendență, aceasta îndeosebi fiindcă oamenii, pătrunși de demonie, se comportă realmente ca niște posedați de o putere ce-i depășește”³. În aceste condiții demonicul presupune anumite valențe ale fatalității: „în unii oameni demonul devine o fatalitate”, acești supraviețuitori mistuindu-se intens, întrucât sunt caracterizați de „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”⁴. „Că patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc ce

¹ Ionel Popa, *op. cit.*, pp. 71-72.

² Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 229.

³ *Ibidem*, p. 232.

⁴ *Ibidem*, p. 232-233.

mistuie preajmă și purtător” se lamenta Manole în neputința de a ieși din datele fatalității, din „acest țarc al lumii fără scăpare”. Blaga exprimă predeterminarea condiției creatorului uman: „acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață – ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume pe care în zadar îl caută în altă parte mai sugestiv – iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăiește e mai expresiv cuprinsă în cuvântul fatalitate decât în acela de determinism fiziologic de pildă”¹. Patima creatoare a Meșterului Manole este o imposibilitate organică de a trăi altfel. Fatalitatea demonică o intuia Manole încă din prima replică a piesei, când cerea „altfel” de sfaturi decât cele mai „presus de fire”. Nu a putut primi nici un răspuns întrucât unica determinantă era tocmai aceea mai presus de fire: fatalitatea demonică.

Întrucât Blaga își construiește amplul eseu prin raportare la teoria goetheană a demoniei redăm un fragment relevant al concepției tânărului Goethe asupra fenomenului în discuție, fragment preluat din Cartea XX din *Poezie și adevăr*: „În natura vie și în cea lipsită de viață, însuflețită și neînsuflețită, ceva care nu se manifestă decât prin contradicții și, de aceea, nu poate fi cuprins în nici un concept și cu atât mai puțin într-un cuvânt. Acest ceva nu era divin, căci părea lipsit de rațiune; nu era uman, căci n-avea inteligență; nu era drăcesc, căci era binefăcător; nu era îngeresc, căci părea adeseori că arată plăcerea răutăcioasă de a produce rău. Semăna cu hazardul căci nu manifesta vreo consecință; amintea providența, căci scotea în relief legături de fapte. Tot ce se mărginește părea că poate fi pătruns de acest ceva; dădea impresia că poate să se joace în voie cu mediul necesar existenței noastre: concentra timpul și extindea spațiul. Părea că se complace numai în imposibil și îndepărtează cu dispreț de la sine tot ceea ce era posibil. Am dat

¹ *Ibidem*, p. 232-233.

acestei ființe care apărea printre toate celelalte, pentru a le despărți sau a le uni, numele de ființă demonică”¹.

Pentru Blaga demonicul „ca element trans-uman, ca element cosmic” ne va trimite înspre valențele magice ale acestuia: „înseamnă original, o putere de înrâurire magică, căreia nimic nu i se poate opune. Demonicul e oarecum entitatea absolută, impersonală a vrăjii magice”². Ne amintim că Manole s-a autosugestionat explicit că nu profesează „nici magie albă, nici magie neagră”. Momentul de extază în care o zidește pe Mira rămâne însă un episod de trăire la granițele firescului și ale umanului, ușor de interpretat ca manifestare a demoniei creative în omul de geniu: „Când se manifestă în geniu demonul pare a fi aceeași putere, dar oarecum sublimată pe planul creațiunii sau al productivității.(...) în fenomenul geniului puterea magică a demonicului se sublimează, ea îndură o abatere din drum, o schimbare de direcție, subtilizându-se în creații, păstrându-și însă întotdeauna ceva din magia fantastică primordială. (...) demonicul creativ, fiind singurul producător – în planul spiritualității, dar în esențial și principala formă a demonicului, ba am putea zice – singura formă care înghite simpla magie a demoniei celeilalte [magică, n. a.]”³. Finalitatea demoniei magice primordiale constă în sublimarea acesteia în demonie creativă, care nu presupune însă datele maleficului transuman, ci dimpotrivă: „cum devine demonicul magic – demonic creator? – am răspunde: prin geniu, adică prin mijlocirea unei anumite anatomii spirituale, care transformă puterea demonică de natură magică, de obicei primejdioasă, în creație pozitivă binefăcătoare”⁴. Am relevat deja natura creatorului de geniu în ceea ce îl privește pe Meșterul Manole. Asupra disocierii celor două forme ale demonicului s-a pronunțat Ion Sân-Giorgiu: „Blaga

¹ Goethe, *Poezie și adevăr*. Traducere de Tudor Vianu, București, Editura Minerva, 1967, p. 384.

² Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 270-271.

³ *Ibidem*, p. 271.

⁴ *Ibidem*, p. 272.

are dreptate când disociază când diferențiază un demonism primar «magic» și un demonism derivat, «creator». El omite să adâncească însă fenomenul acestei demonii evolutive care la Goethe înglobează în demonicul propriu-zis toate acele forțe nevăzute ce domnesc ca un destin în om, pentru ca din acestea să se dezvolte printr-o serie de purificări lăuntrice personalitatea creatoare, care nu e decât demonicul înnobilit prin lupte și veșnicit prin fapte”¹. Este exact o involuntară definiție și interpretare a naturii și posturii Meșterului Manole. În logica extrapolată a lui Ion Sân-Giorgiu, Meșterul este o personalitate creatoare demonică și deci predestinată.

Interesant însă că eseul lui Blaga poate oferi răspunsul și în ceea ce privește întreaga dilemă a moralității jertfei întru creație. Eseistul disociază și distinge semnificația demonicului pe două planuri: „pe planul etic: faptele izvorâte din demonic stau întrucâtva în afara de legile moralei”; „pe planul estetic: demonul rezumă mitic iraționalul artei”². Iar iraționalul artei transcende legile moralității: „există deci o deformare pozitivă care poate să dobândească întruchipare artistică”³. Regăsim întocmai postura jertfei și a fetei Meșterului Manole: jertfa este „deformată pozitiv” pentru a se realiza fapta, „întruchiparea artistică”. Totul este interpretarea acestora la nivel pur estetic.

Ca o justificare a eternei prăbușiri a construcției, dar și a tentativei lui Manole, de a distruge și crea deopotrivă, în momentul zidirii Mirei și apoi, când vrea să dărâme construcția de-abia înălțată, putem recurge la interpretarea conferită de Tillich demonicului: „După concepția lui Tillich Demonicul e «dialectic», adică alcătuit din tendințe contrarii: din una creatoare și alta distrugătoare. Demonicul e unitatea puterii creatoare de formă și distrugătoare de formă. Demonicul se deosebește de Satana tocmai prin elementul său

¹ Ion Sân-Giorgiu, *Personalitatea lui Goethe*, în „Revista Germaniștilor Români”, Anul I, nr. 1, 22 martie 1932. p. 59.

² Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 277.

³ *Ibidem*, p. 280.

pozitiv. Satanicul e numai distrugător, negativ (...). Demonicul e la Tillich putere creatoare și distrugătoare în același timp”¹. Demonicul ca dialectică a contrariilor poate argumenta nu doar natura și determinanta creației Meșterului Manole, ci întreaga paradigmă conceptuală și estetică blagiană, acea *coincidentia oppositorum* într-o unitate absolută. De remarcat intuiția criticii literare de a afla un corespondent al demoniului în dimensiunea principiului transcendent care guvernează dramaturgia lui Blaga: „Fondul cosmic are o configurație mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci și cea distructivă. Aceste două fețe ale ei au fost ipostaziate mitic și numite deosebit, dar aparțin aceleiași entități”². Eseistul conchide: „găsim în noțiunea demoniului o îmbinare de plus și minus, de afirmare și negare, de pozitiv și negativ; (...) demonicul e dincolo de orice măsură, dincolo de rațional, adică un ce – disproporționat, irațional și într-un anume sens insondabil”³.

Dacă atribuim Meșterului Manole caracteristicile insondabile ale unui creator demonic, opera sa artistică se va justifica dincolo de moralitatea și transcendența creștină, într-o dimensiune a valorii esteticii pure: „Orice creație autentică, insondabilă prin mijloace raționale, care veacuri de-a rândul nu încetează să fascineze închipuirea muritorilor duce spre demonic. Iar creațiile acestea pot să fie poeme, simfonii, catedrale, tablouri, mituri, teorii, ipoteze, idei, construcții, fapte. Demonice pot să fie toate acestea atunci când ele sunt în stare să încante magic generații de oameni și când ele opun o rezistență oricărei încercări de a le înțelege exhaustiv prin simple mijloace intelectuale”⁴. Să ne reamintim: creația lui Manole, o

¹ *Ibidem*, p. 280-281.

² George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.

³ Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 285.

⁴ *Ibidem*, p. 268.

biserică, este o „minune”, care „cântă peste toată țara”. Ea a generat un poem, legenda populară, un mit, al construcției, ideii, teorii și ipoteze referitoare la statutul și natura omului de geniu și a creației artistice care necesită jertfirea omenescului întru absolutul estetic. Întreaga paradigmă a *Meșterului Manole* duce către demonicul creativ, în interpretarea oferită de eseistica autorului. Iar pentru Blaga, pe urmele lui Goethe și Tillich, demonicul este deosebit de Satana sau de Dumnezeu, este o forță ontică absolută care se manifestă în ontologia omului de geniu ca patimă creatoare, cu următoarele caracteristici: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață. „... sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies când vrei de sub legile vremii. Le crezi aici, și ele din întâia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dănțuiesc cu înfricoșare în noi” (I, 1).

Bogumil vs. bogomilism

Pentru a lămuri în ce măsură se face trimitere prin acest personaj la credința medievală a bogomilismului vom lua în considerare aprecierile lui Ioan Petru Culianu¹ cu referire la „dogma” „ereziei”, expunerea autorului fiind extrem de solid argumentată bibliografic. Primele izvoare care se referă la bogomilismul bulgar sunt indirecte: a doua scrisoare a patriarhului din Constantinople, Theofilact, către Petru, țarul bulgarilor (940-50) și *Tratatul contra bogomililor* al lui Cosma Preotul, compus puțin după 972. Urmează cronologic mult mai bogatele izvoare bizantine: *Epistula invectiva*,

¹ Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*. Ediția a doua. Traducere de Tereza Culianu-Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfață de H.-R. Patapievici, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 240-263.

scrisoare a călugărului Eftimie din mănăstirea Maicii Domnului, Constantinopole, de pe la 1050; *Allexiada* Annei Comena, datând din 1148, povestește amănunțit prinderea prin șiretlic și executarea conducătorului impenitent al călugărilor, Vasile; credințele bogomililor expuse de Vasile sunt notate de istoricul ecleziastic Eftimie Zigabenos în *Panoplia dogmatica*. Există un singur izvor bogomil direct, *Interrogatio Johannis* (*Întrebările lui Ioan*), apocrif adus din Bulgaria în timpul episcopului cathar lombard Nazarie din Concorezzo (pe la 1190) și tradus în latină.

Primul aspect frapant și greșit interpretat al dogmei bogomilice face directă trimitere la creație: după ce Sathanas a fost alungat de la locul său de conducere și din sălașurile cerești, acesta primește, împreună cu îngerii săi răzvrățiți, clemență din partea Tatălui, anume un răstimp de 700 de ani de odihnă pe firmament. În acest răgaz Sathanas pune să i se construiască lumea la care visa: el nu e creatorul, ci doar arhitectul lumii. Deși Sathanas este cel care comandă, împărțirea apelor are loc numai la ordinul Tatălui invizibil (*sed precepto patris*), care în felul acesta se amestecă în organizarea cosmosului inferior. Ioan Petru Culianu atrage atenția că ereziologiile atribuie Diavolului prin exces sau din neatenție *creația* lumii vizibile¹.

Din mitul bogomil se pot distinge apoi câteva consecințe doctrinale și etice extrem de interesante: considerându-se adevărații discipoli ai lui Iisus ei se doresc a fi encratiți, din dorința de a imita viața îngerilor, conform unui verset biblic: „Ei sunt ca îngerii lui Dumnezeu în cer, în împărăția cerurilor”, *eunuchi... propter regnum caelorum* (Matei, 19, 10-12); preferă interpretarea simbolică, spirituală, accepției literale a miracolelor; resping botezul, euharistia, cultul crucii, cultul Fecioarei și al Sfinților, icoanele și moaștele, ierarhia ecleziastică, liturghia și rugăciunile ortodoxe – acceptând ca unică rugăciune Tatăl nostru. Și, mult mai relevant, cred că edificiile materiale ale bisericilor sunt ascunzișurile lui Satan și incită la nesupunere civilă căci, disprețuind bogăția și autoritatea, vor să

¹ Cf. Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 242.

mimeze înseși temeiurile ordinii sociale. Resping dogma învierii morților și a judecății de apoi. Se prefac, totuși, a fi creștini exemplari¹.

Ioan Petru Culianu argumentează cu succes că dogma *dualismului* bogomil este o falsă problemă. „Dualism” este definit ca opoziția a două principii, dar opoziția dintre Dumnezeu și Diavol este îndoielnică în bogomilism și deci cel din urmă cu greu poate fi definit ca principiu a ceva. Diavolul, un înger de mare rang, alungat din ceruri pentru că a vrut să imite puterea Tatălui, nu este *autorul* lumii inferioare; el nu este, literal, decât *demiourgos*, artizanul, cel care meștește lumea plecând de la elemente preexistente, în această acțiune intervenind chiar Tatăl. De vreme ce Diavolul este arhitect al lumii fără să fie *principiu* a ceva, de vreme ce el este o entitate subordonată lui Dumnezeu și nu face răul decât pentru că Dumnezeu i-a permis-o (Dumnezeu nu-i autorul răului, dar îi tolerează existența din milă), doctrina bogomililor *nu este dualistă*, ci, eventual, pseudodualistă.

Mitul bogomil dă dovadă de o remarcabilă subtilitate în a afirma și a nega în același timp că Satan ar fi creator a ceva.

Există în *Meșterul Manole* o afirmație a starețului Bogumil care a determinat conștiința critică să îl interpreteze în mod tradițional ca exponent al dogmei mitice bogomilice: „Și dacă într-o veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi când e unul și când e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie” (I, 1). Alexandru Paleologu susține că „starețul Bogumil, care îndeamnă la sacrificiu, emite ipoteza bogomilică”². Titus Bărbulescu chiar inventariază temele bogomilice prezente în dramaturgia lui Blaga, precizând însă că acestea ar fi „variante ale temei maniheiste a forțelor Răului și Binelui care coexistă în această lume”, bogomilismul pornind „de la ipoteza că bunul Dumnezeu și

¹ *Ibidem*, p. 248-249.

² Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 73-94.

Diavolul au prezidat împreună la facerea lumii și că ei continuă să participe, și unul și celălalt, la crearea lucrurilor și ființelor din zilele noastre”¹. Pe această logică Titus Bărbulescu identifică tema bogomilică în: *Tulburarea apelor* prin mitul lui Iisus Pământul; *Ivanca*, prin „vechea poveste” narată pictorului Luca de Slujnică (Actul IV); *Meșterul Manole*, prin afirmația citată a stareșului Bogumil, meșterul părănd chiar a se supune „fatalității bogomilice”²; *Arca lui Noe*, unde Moșul și Nefârtate au participat și participă la creație, totul fiind complementar. Eugen Todoran merge pe aceeași logică a interpretării: „Numele stareșului nu este ales la întâmplare, el reprezentând erezia numită după călugărul Bogumil, care admitea egalitatea cerescului cu pământescul în orice făptură”³. Nu departe se situează și interpretarea lui Dan C. Mihăilescu: „Semnul dual-armonizator al numelui său, care însumează teoretic vitejia lui Nefârtate și lumina lină a lui Fârtate, se opune aparent unității puternice a deciziilor sale; în fond, această unitate se sprijină pe o totală acceptare inițială a conjugării celor două planuri, demonic și sacral, în numele Zidirii”⁴. Însă se remarcă salutar și opinia contrară, care încearcă să identifice și locul exact ocupat de acest personaj în cadrul gândirii estetice a dramaturgului: „Replica lui nu e în fond bogomilică (cum ar sugera-o numele personajului), ci blagiană. Fondul cosmic are o configurație mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci și cea distructivă. Aceste două fețe ale ei au fost ipostaziate mitic și numite deosebit, dar aparțin aceleiași entități”⁵. Însă în paradigma acestei interpretări aparent minoritare, dar indubitabil autentice și

¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 86-88.

² *Ibidem*, p. 88.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 100.

⁴ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 105.

⁵ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.

corecte, a rolului performat de Bogumil în piesa lui Blaga, considerațiunile Marianei Șora instituie elocvent certitudini, într-un studiu timpuriu. Strict cu referire la personajul Bogumil, Mariana Șora amintește subsidiar, într-o notă: „Ca poet, Blaga avea toată libertatea de a folosi un nume asociat cu o anumită doctrină, fără ca vederile exprimate de personajul ce poartă acest nume să corespundă întocmai celor recunoscute ca fiind ale personajului istoric și ale sectei sale. În interpretare însă e eronat să se ia drept «bogumilism» «coincidența contrariilor» susținută de acest purtător de cuvânt al autorului. Echivalența contrariilor afirmată aici e opusă dualismului, spre deosebire de bogumilism, care e manicheic”¹. Blaga a avut, probabil și paradoxal, cel mai mare moment de neinspirație numindu-și acest personaj, altfel absolut necesar în construcția ideatică a dramei, Bogumil.

Pe fond credința starețului Bogumil poate fi *apropiată* celei bogomilice, cu precizarea însă că bogomilismul nu este de sorginte maniheistă, după cum se constată o eronată percepere a rosturilor mitului (în maniheism Demiurgul este bun, iar tenebrele sau *hyle* n-au fost create de nimeni). Bogumil exprimă într-adevăr posibilitatea ca la crearea lumii vizibile și implicit a omului atât Dumnezeu cât și Diavolul să fi contribuit prin consens. Dar credința acestuia a înfrățirii celor doi rămâne ambiguă și emisă doar cu titlul de ipoteză. În ultimă instanță corect ar fi să relevăm afinitatea existentă – iar paradoxal – între bogomilism și ortodoxism pentru a înțelege și rolul actanțial ambiguu performat de Bogumil prin prezumția sa inconsistent asumată. Ioan Petru Culianu constată că atitudinea dogmatică a bogomililor „poate oricând să fie rânduită între limitele ortodoxiei. Aceasta, după cum știm, nu contestă lucrarea Diavolului – îngerul căzut – în lume și asupra omului; dar face din ea o putere aservită lui Dumnezeu. Altfel spus, poziția ortodoxă recunoaște din plin existența și rolul Adversarului, precizându-i funcțiunea în

¹ Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970, p. 87.

cadrul monarhiei divine”¹. Prin urmare ceea ce deosebește pe fond bogomilismul de ortodoxism este doar locul exact ocupat în cadrul monarhiei divine de către Diavol și mai ales relația exactă dintre cei doi, Sathanas și Dumnezeu, la crearea lumii vizibile.

Să concluzionăm că Lucian Blaga exprimă prin Bogumil mai degrabă confuzia înțelegerii populare a raporturilor dintre Dumnezeu și Diavol, mai ales cu referire la momentul genezei universului vizibil, confuzie, inconsistență care dealtfel a și făcut posibilă apariția și manifestarea mitului „eretic” în Balcani, inclusiv în „timpul mitic românesc” al piesei. Aceasta în conformitate cu credința filosofului cu privire la „coruperea” ortodoxiei românești de elemente „păgâne”, de mitologii naive autohtone. În acest sens deosebit de concludente rămân considerațiunile lui Ionel Popa: „Blaga a fost refractar teologiei creștine. Scriitorul și filosoful au fost fascinați de Mister (Taină), de Fire, Cosmos. În această fascinație un rol însemnat l-a avut contactul profund cu mentalitatea și cu cultura populară [în substratul ei mitic]. Acest contact îi va menține și îi va potența sensibilitatea metafizică nativă. Contactul catalitic cu Filosofia și Expresionismul îl va determina să-și caute și să-și găsească nota sa personală pe fondul general al unei specificități etnice de coloratură creștin ortodoxă, dar mai mult, pe «fondul nostru nelatin». În nici un caz dintr-o autentică trăire religioasă, ci din rațiuni artistice și chiar teoretico-filosofice se va apleca asupra ortodoxismului. El rămâne străin de dogma și teologia ortodoxă și a refuzat orice angajare. Este o mare greșeală să afirmi că «Dramaturgia lui Blaga stă sub semnul spiritualității creștine». (...) / Elementul creștin-ortodox prezent în opera sa este scos de sub jurisdicția Bisericii și a teologiei sale. Blaga în măsura în care este persoană religioasă aderă la religia firescului organic, la creștinismul popular cosmicizat (Mircea Eliade). Este acel creștinism care a asimilat «relicve» din păgânismul autohton, relicve ale «fondului nostru nelatin» – tracic și dacic. (...) / *Meșterul Manole* nu e o operă cu

¹ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 255.

o problematică creștin-ortodoxă. Actul de plăsmuire situează pe om în orizontul misterului și pentru revelare făcându-l creator de cultură. Toate elementele de religiozitate ortodoxă prezente în piesă au rolul de a «conștientiza» frământările inerente oricărui act creator. Toate sunt componente estetice ale textului și ale spectacolului teatral. Ele construiesc un «spațiu dramatic»¹.

Majoritatea consecințelor faptice ale credinței bogomilice nu se regăsesc în *istoria* piesei: encratismul discipolilor, respingerea botezului, a euharistiei, a cultului crucii, al Fecioarei și al Sfinților, a icoanelor și a moaștelor, a ierarhiei ecleziastice, a liturghiei și a rugăciunilor, a învierii morților și a judecății de apoi, nesupunerea civilă. Toate acestea nu sunt blamate și recuzate în piesă, ba unele sunt chiar afirmate în sens „ortodox” în momente cheie. Și, poate cel mai relevant, nu există finalmente perceperea înțelegerii bisericii ca lăcaș de cult al Diavolului, ci ca edificiu principal destinat slăvirii lui Dumnezeu. Așadar, problema apartenenței lui Bogumil la bogomilism, și prin el a întregului univers mitic al piesei, o falsă problemă, sau, mai corect, o dezbatere superficială și superfluă, căci drama și mai ales dimensiunea estetică sunt determinate și întreținute de o altă polemică, exprimată tot de Bogumil: jertfa umană.

Imediat după emiterea unei prezumtive ipoteze bogomilice, starețul Bogumil o și repudiază prin exprimarea unei alte credințe, cea la care se raportează cu abnegație și obscurantism: „Și-atunci toate socotelile minții stângace sunt fără de rost și singură stăpânitoare rămâne credința sângeroasă, pe care noi oamenii o aducem cu noi din întunecime de veac. Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde, de aceea în nici o vorbă de-a mea nu vei găsi nici o urmă de întrebare” (I, 1). Bogumil se referă aici la credința ancestrală, care transcende determinări mitico-temporale stricte, ce susține că omul trebuie să jertfească fie un animal, fie o ființă umană, într-un ritual

¹ Ionel Popa, *op. cit.*, p. 56-58.

magic, ce validează locul construcției. Mircea Eliade este cel care oferă argumente suficiente pentru o interpretare de această factură a necesității jertfei cerute de Bogumil: „...ritualul de construcție este și el o consecință «teoretică» a unui mit cosmogonic și a unei întregi metafizici arhaice, care afirmă că nimic nu poate dura dacă nu are «suflet» sau nu este «însuflețit»”¹. O ființă dragă trebuie să fie zidită pentru a se asigura perenitatea operei: „Sufletul unui om clădit în zid ar ține laolaltă încheieturile lăcașului până-n veacul veacului. Nu vrei să pui odată capăt acestei griji? Ce e trupul ăsta? Râia sufletului. Făptuiește, nu cumpăni! Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi și păroși și intră în trupul bisericii, hărăzit veșniciei. Pentru suflet e un câștig. Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara asta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute!” (I, 1). Această replică a lui Bogumil pare a se încadra într-una din interpretările posibile ale necesității însuflețirii locului construcției: „... scopul urmărit prin sacrificiile de construcție este să se transforme sufletul victimei într-un demon protector”². Critica literară a preluat și acest aspect antropologic ca explicație pentru ritualul jertfei din drama lui Blaga, relevând însă, pe urmele hermeneutului antropolog Mircea Eliade, adevăratul sens al necesității „însuflețirii” creației: „Legendele «zidirii», a căror semnificație se redescoperă prin integrarea lor tipologică în miturile cosmogonice, în structura mentală arhaică implică ideea că lumile au fost făcute prin sacrificarea unor ființe primordiale, omul este creator prin repetarea actelor acestor ființe”³. Creația umană ar fi o tentativă de reiterare a creației divine din *illo-tempore*.

Cert este că Bogumil intervine radical în zbuciumul sufletesc al lui Manole. Intervenția sa a fost interpretată fie ca o încercare de a-i abate gândurile de la rosturile cunoașterii și a-l îndemna spre actul

¹ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 65.

² *Ibidem*, p. 88.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 95.

creator, ceea ce ar fi o dovadă a virtuților spirituale ale autorului¹, fie ca dovadă a unei concepții metafizice, după care elanul înfăptuirii lucrurilor frumoase are ca punct de plecare răul². Pentru Bogumil apelul la implicarea htonicului în necesitatea jertfei rămâne încadrabil în logica unui misticism teluric, introducând ca determinante ineluctabile ale jertfei umane absconsele „puteri ale pământului”: „Nu e apă și nu e foc – sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies când vrei de sub legile vremii. Le crezi aici, și ele din întâia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dănuiesc cu înfricoșare în noi” (I, 1). „Vorbind despre «puterile» care intervin malefic, depășind voința creatoare a Meșterului, dramaturgul se menține într-un spațiu ambiguu, evitând orice nominalizare, după cum este evitată și originea pasiunii lui Manole. «Puterile» care impun jertfa, ca și o dorință halucinantă de a construi, aparțin probabil lui Dumnezeu, Diavolului sau altcuiva, oricum ele se află dincolo de lumina rațiunii, ca niște chinuitoare coșmaruri și imperioase porunci”³.

Pentru Bogumil puterile omului sunt puterile firii, concepute ca spirite ale pământului, spirite care ar cere jertfa vieții întrucât în întreaga fire viața din viață se naște. Prin acest straniu spirit al firii omenești și „pământești” nu ni se exprimă doar un caz de atavism funciar ființării cu sorginte în illo-tempore, ci ni se și indică și o posibilitate speculativă de a decodifica inerența jertfei nu ca urmare a fatalității determinate de sacru, ci, dimpotrivă, ca urmare a unei manifestări „firești” a liberului arbitru uman ce implică axiomatic sacrificiul vieții întru creație. Erezia lui Bogumil rămâne un exemplu de misticism extatic și nebulos, în care credința declarat autentică a

¹ Cf. Edgar Papu, *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Editura Cugetarea, 1943, p. 90.

² Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 101.

³ V. Fanache, *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000, p. 131-132.

personajului se lasă coruptă și complicată de elemente păgâne, situându-l astfel la egală distanță de încercarea inutilă de a-l încadra în datele ortodoxismului, bogumilismului, htonicului animist etc. În egală măsură cu Manole însuși Bogumil este stăpânit de patima creatoare, dar spre diferență de meșter starețul este caracterizat de o credință oarbă, neproblematică, în numele căreia viața este dispensabilă, un mijloc de a atinge scopul unic, edificiul care demonstrează prin existența sa materială valabilitatea credinței spirituale.

Bogumil „iese pe ușa din stânga” la finele primei scene a dramei pentru a nu mai reveni în *istoria* dramei decât în contextul penultimei scene, o dată cu alaiul domnitorului, când, din punctul lui de vedere, nu face decât să constate că toate s-au împlinit în conformitate cu credința sa neproblematizantă. Consideră că Meșterul Manole, creatorul uman, nu este decât rezultatul și instrumentul voinței divine, „alegere și har”, iar greșeala omului, care îl împinge către suferință și neîmplinire, o constituie tentația judecării cu propria rațiune: „Nu cântări, nu socoti. Crede!”, iar când Manole renegă explicit credința, reacția starețului este tipică pentru un sacerdot creștin: „Îmblânzește-ți, Manole, cuvintele. Crede! Nu judeca, nu cântări. Nu cârti. Nu socoti. Crede!” (V, 3). Aici nu face decât să reia primele sale cuvinte din piesă, „Nu mai măsura!” (I, 1), cuvinte de extracție biblică, al căror sens este acela de lege existențială și spirituală. Se dovedește un reprezentant tipic al obscurantismului religios, în numele căruia este dispus să îl disculpe pe Manole de orice vină, implicit de omucidere: „Ți se va ierta păcatul acesta, și altele încă o mie”, mergând pe logica „mare e durerea ta, ascunse căile Domnului” (V, 3).

Misticismul lui Bogumil este însă explicabil și printr-o concepție filosofică a lui Blaga, numită perspectivă sofianică, viziune a unei mișcări de sus în jos a transcendenței, pentru a se arăta în categoriile organicului, acesta fiind asimilat în grad cu transcendentul, pământul devenind astfel un echivalent al cerului: „Numai poporul român a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte

cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare «sofianică» a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adânc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a știut să împrumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putință de sublimare toți vecinii săi, naufragați în practicitate sau în medievalism eroic”¹. Conform acestei perspective, specifice ortodoxiei, s-ar putea susține că jertfa propusă și susținută cu îndârjire de Bogumil s-ar datora unei interpretări locale a interdependenței dintre uranic și htonic, dintre imanent și transcendent, prin care trupul uman ar fi primitor receptacol pentru a da expresie naturii divine, ar primi în datele sale infuzia transcendentă, rezultatul fiind, desigur, anonimizarea frânturii omenești și crearea edificiului de celebrare a ordinii absolute. Blaga afirma: „Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creștin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide, ca expresie cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuiește demiurgul creștin este natura-biserică”². Conform solicitării lui Bogumil viziunea se complică, demiurgul nu mai poate fi numit creștin, natura plăsmuită va fi femeia-biserică, iar interpretarea oferită sofianicului rămâne proprie dramei lui Blaga, categoriile și lotul organicului ca receptacol pentru natura divină impunând mai degrabă o disertație cu trimitere către condiția artistului stăpânit de patimă creatoare, și nu a credinciosului inspirat de pronia divină.

Bogumil este personajul prin raportare la care Manole se autodefinește cu predilecție ca artist surprins între făgăduință și tăgadă. Starețul îi cere constant și formal fapta, iar meșterul problematizează mereu, ca răspuns de fond, natura faptei, determinările și articulațiile intime ale înfăptuirii creației artistice.

¹ Lucian Blaga, *Perspectivă sofianică*, în vol. *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 98-99.

² *Ibidem*, p. 102.

Ingenuitate angelică și/sau valență stihială

Titus Bărbulescu identifică tema femeii mântuitoare în dramaturgia lui Blaga, rolul ei părând a fi mai mereu acela de a izbăvi „nebunia bărbatului”, de a-i arăta o cale de mântuire, chiar dacă ea va fi jertfită în această trecere¹. Fapta femeii mântuitoare constă în a lumina conștiința tulburată a bărbatului, de a o conduce la punctul de ruptură eliberatoare sau mântuitoare. În cazul Mirei jertfa ei ar fi cu atât mai sfâșietoare cu cât ea nu fusese niciodată de acord cu aceasta.

Interpretarea semnificației acestui personaj rămâne aparent constantă în conștiința criticii literare: „Nevasta Meșterului e cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. (...) Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără așezându-se cu nevinovăție în cale destinului pe care nu-l înțelege”²; „În contrapunctică armonizare cu demonicul Manole, Mira reprezintă candoarea desăvârșită unde demonicul nu are acces. (...) Mira rămâne (ca în varianta Alecsandri) o întrupare a inocenței și – prin acest statut caracterologic amplifică uluitor rezonanțele tragediei. (...) ipostaza paradisiacă a omului, opusă demonicolui Manole”³.

De la prima apariție în *istoria* dramei, Mira se și raportează premonitoriu la biserică, aparent glumind cu Manole („... s-ar putea întâmpla ca într-o zi – pe ea s-o numești Mira, iar pe mine – biserica ta. Și zăpăceala ar fi cumplită – ha-ha!”, I, 3). În aceeași scenă Mira emite și ipoteza prin care prezumtiva ei moarte i-ar înlesni meșterului creația („... să zicem, atunci, că fără veste aş muri. Știu că

¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 92.

² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 355-364.

³ Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133-135.

nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului”, I, 3). „Niciodată consimțirea la jertfă n-a fost mai ambiguu formulată; vorbele o afirmă fără echivoc, dar construirea scenei ca joc anulează seriozitatea spuselor; cum comportarea ulterioară a Mirei nu confirmă nimic din ceea ce spune acum glumind (?) – suntem în plin mister”¹. Jucând pe spatele lui Găman, din dorința de a risipi îngândurarea Meșterului, Mira exprimă o alegorie anticipativă, chiar dacă pentru ea totul nu este decât o experiență ludică, „un fel de extaz ștregăresc”: „Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor! Seninătate – vreau (...). Vreau să se sfârșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebunie”; „Vezi ce bine mă țin, și nu sunt nici var, nici cărămidă. Seninătate – când sunt între voi! Și puțină lumină! (...). Nu m-am prăbușit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat – stâlpii sunt drepți! Răbdare numai întunecaților. Și într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimenea nu lucrează râzând la ea?” (I, 3). Femeia care nu a născut în cei șapte ani de fericire alături de Manole tocmai și-a anticipat unica naștere, de factură estetică. „Seninătate” și „lumină”, lexeme ce revin în monologul ei, sugerează acea plenitudine a ființării pe care o va zămisli când va înălța în lumină odorul ei absolut, biserica. Însă unicul vlăstar al creatorului și al femeii sale iubite, creația artistică, le va răpi amândurora destinul ființării în dimensiunea devenirii și-i va proiecta dincolo de tărâmul mărginirii. Este aici anticipată și durerea desăvârșirii, nu doar seninătate și lumină. Eugen Todoran interpretează astfel momentul: „Poetic vorbind, scena nu este decât o metaforă a jertfei împlinite de om cu bucuria de a construi, deci cu sentimentul eliberat de teroarea superstiției”².

Însă Dan C. Mihăilescu își asumă o interpretare originală a rolului care îi revine Mirei în dezvoltarea conflictului dramatic. El o

¹ *Ibidem*, p. 138.

² Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 104.

consideră, în scena amintită, drept o alternare de ipostaze ale naturii apolinice și dionisiace, care vor conduce, în episodul jocului pe spinarea lui Găman, către relevarea daimoniei personajului surprins într-o „incantație bachanală”: „Dar mai ales jocul ei de exorcizare a pământului, ipostaziat în urieșenia însonnurată a lui Găman, jocul eliberator de energii și ritual-homeopat, ce-și are obârșia în aceeași combustie instinctuală teribilă care-o făcea pe Nona să alerge goală sub șuvoaiele ploii, mai ales în acest joc, așadar, apare cel mai pregnant natura daimonică întrupată și în Mira, atât în gestică dansului, cât și în formulele folosite. / Formularea autorului – «într-un fel de *extas ștregăresc* sare cu picioarele pe Găman» (s. n.) – anulează șăgălniciile ca atare prin suprapunerea jocului pe un fond arhetipal, cel al ritmurilor de fertilizare, racordând-o astfel pe Mira la condiția ritual-matricială a Zemorei. Ingenuitatea «angelică» a Mirei este doar una din fețele personajului, cea de-a doua fiind cea care s-a însoțit *în fapt* cu Manole, consunând cu energia luciferică a acestuia”¹. Pentru a face dreptate unuia dintre cei mai rafinați interpreți ai spiritului blagian în imediata contemporaneitate a manifestării acestuia, atunci va trebui să precizăm că o intuiție remarcabilă cu privire la simbolismul Mirei a avut-o Vasile Băncilă, atunci când o considera, în eseul său, *Lucian Blaga – energie românească*, drept o „valență stihială”².

Cel de-al doilea moment semnificativ al prezenței Mirei în *istoria* dramei îl constituie apariția voluntară și asumată a acesteia între Zidari, la locul prezumat al sacrificiului uman. Știind despre jertfa convenită de toți meșterii, Mira vine să o împiedice, fără a-și imagina că ea ar putea fi cea sacrificată ritualic („Așadar, totul e adevărat? Vă este cugetul încărcat și stați în rușinare. Unde-i omul pe care l-ați prins? Am venit să fiu mărturie acestei întâmplări neomenesti. Se pare că starețul Bogumil n-a mințit. (...) Starețul mi-a spus credința ce umblă printre oameni, îndemnul lui și hotărârea

¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 98.

² Apud Ionel Popa, *op. cit.*, p. 66.

voastră, dar totul e așa de neomenesc, că nu e cu puțință... (...) N-am crezut – și totuși am venit, am venit să împiedic asemenea faptă!”, III, 3). Ca o ironie dramatică a inocenței și a naivității Mirei, femeia își imaginează că prezența ei la locul faptei i-ar putea încurca pe meșteri în planurile lor („Nu-ți poate fi spre bucurie că sunt aici... o nouă piedică în planurile voastre...”, III, 3). Argumentul ei major în zădărnicierea jertfei asumate de Zidari îl constituie interdicția morală a preceptelor creștine („Vrei să schimbi pravili scrise cu fulger – ca să izbutești în meșteșug? (...) crezi că poruncile de dincolo, au devenit de prisos din pricina prăbușirilor de aici?”; „În adevăr, oameni și creștini, v-ați putut gândi? Astăzi, când toată lumea e creștină, ați voit cu tot dinadinsul să... Astăzi, când nu mai este păgân și până și copacii și dobitoacele sunt creștine?”; „Vreți să tociți tablele de pe munte?”, III, 3). Când se lămurește, prin tăcerea tuturor Zidarilor, că jertfa într-adevăr a fost hotărâtă, atitudinea Mirei se nuanțează vizibil, „șăgălnicia ei speriată se schimbă în fior, cu un țipet”, iar principalul ei raționament în recuzarea jertfei rămâne viața ca principiu insurmontabil („Voi rămânea aici și n-am să îngădui stingerea omului, că omul nu-i o lumânare de stins cu două degete muiate în apa spurcată a gurii...”; „Vreți să înăbușiți poruncile ce ni le cântă tot sângele din trup? Nu, nu se poate!”, III, 3). În ceea ce privește creștinismul, Mira exprimă și imposibilitatea de a relaționa fapta zidarilor la consacrarea transcendentă („Parcă Dumnezeu s-a întors acum cu spatele către noi și stăm în umbra lui”, III, 3). Deducem de aici, o dată în plus, că fapta meșterilor Zidari este rezultatul liberei lor opțiuni și nu al predeterminării.

Mira însă dă glas, involuntar și inconștient, tocmai esenței necesității jertfirii vieții, deși ea nu îi înțelege resortul intim sau, mai precis, îl repudiază programatic și principial: „Manole, ai mai văzut minuni înălțate pe moarte?” (III, 3). Minunea Meșterului, creația sa artistică, biserica, reclamă tocmai jertfirea vieții ca fundament, deci și moartea intrinsec. Dar, pentru Mira, aparent principiu exclusiv al vieții, această logică este caducă.

Anticipativ, alegoric și empatic Mira va intui tocmai situația sa într-un straniu moment în care își imaginează că o femeie deja va fi fost zidită de meșteri („Vreo femeie în trecere ați răpit. Glasul s-a auzit. Manole, izbăvind ființa închisă, pe mine mă izbăvești. Cărămida o strânge peste piept și nu mai găsește aer. (...) Ea a plecat poate să aducă vreo veste și voi ați silit-o să intre în zid”; „Am auzit un vaier în zid. Acum nu mi s-a mai părut. Am auzit vaierul”, III, 3). Într-o scenă de maxim dramatism, Mira, întruchipare ingenuă a inocenței și a încrederii în valențele pozitive ale vieții, se amăgește că va fi martor al celebrării construcției înfăptuite, când, în fond, își exprimă, poetic și premonitoriu, propria neantizare ca ființă o dată cu împlinirea patimii creatoare a meșterului („Pe la Sâmpetru? Clopote... Cel mic, eu vreau să-l trag mai întâi. Într-o duminică mă voi sui să-l trag la întâia liturghie”; „Cine-l va auzi? Îl va auzi mama care a fost, și copiii noștri cari vor veni. Manole, ce bucurie!”, III, 3). Acceptarea voluntară a jertfei de către Mira imaginându-și că totul e un joc, „ca un copil”, sporește dramatismul scenei („Am să mă joc cu voi cum doriți”; „Ah, și picioarele cum îmi tremură! Tot trupul îmi tremură ca o apă – și de spaimă curată, și de bucuria că nu e nimic. Altădată să nu mai glumiți cu atâta cruzime!”; „Va ține mult jocul?”, III, 3). „Tandra mirare în fața enigmelor (s-ar putea ca sonoritățile onomasticii să nu fie alese la întâmplare), aspirația imperioasă spre lumină, acceptarea jocului de-a ziditul cu o sublimă inocență (după încercarea de a se opune imolării unei ființe vii în temelia edificiului) – toate acestea ne mențin în sfera candorii desăvârșite și conferă ultimei scene în care apare Mira un tragism aparte. Personajul pare descins din zone paradisiace într-un infern pe care nu-l înțelege, dar îl purifică prin simpla sa prezență”¹.

Dan C. Mihăilescu interpretează bivalent episodul jertfirii Mirei, relevând, prin raportare la omul creator, dubla funcționalitate îndeplinită de femeie în acest context: „Dincolo, însă, de faptul că ea, prin jertfire îl «absolvă» pe Manole de pământ, de efemer, Mira este o

¹ Gh. Ciompec, *op. cit.*, pp. 135-136.

continuă forță esențială pentru Manole, noima condiției sale de a fi și de a MAI rămâne al pământului. Pentru că, dacă Zidirea este rostul *spiritual* al lui Manole, Mira este rostul *însuși* al ființei lui”¹. Această afirmație poate fi relaționată, mai degrabă disociativ decât asociativ, aceleia a lui Ionel Popa, care încearcă să interpreteze personajul în logica filosofiei culturii specifice autorului: „Dacă mai auzim ecourile filosofiei blagiene atunci putem afirma că Mira reprezintă ființa umană aflată în orizontul lumii date, al imediatului. Ea este ființa aflată în stadiul existenței pentru existență. Mira se află, ca ființă umană, în pragul saltului ontologic. Cel care va trece pragul în orizontul misterului și pentru revelare prin destinul creator este Manole. El, ca oricare altă ființă umană, mai are nostalgia – amintirea celui alt orizont. Manole este spiritul care se desprinde de femeia-natură în virtutea destinului său de ființă plăsmuitoare de cultură. În plan mitico-poetic *jertfa* este metafora «mutațiunii ontologice», a «saltului» din primul plan în al doilea orizont. Mira și Biserica sunt două metafore gemelare tocmai în lumina celor afirmate. (...) Mira, prin toate atributele acordate, este o metaforă plasticizantă. Femeia-biserică este un mit semnificativ”².

Se poate realiza și o apropiere a necesității jertfirii Mirei de o credință antropologică preistorică, ce întruchipează pământul ca Zeiță Mamă, semnificând fecunditatea, puterea de zămislire a naturii care moare și reînvie în fiecare an, prin cultul acestei zeițe oamenii celebrând victoria vieții asupra morții. Dar de aici și ideea că orice lucru nou creat este o și formă a morții, nu doar a vieții, iar teama de desăvârșire a construcției ar putea fi interpretată ca o teamă de moarte³. Dar pentru Manole imaginea femeii-biserică are cu predilecție semnificația împlinirii destinului său de creator, a patimii zămislirii de frumusețe care necesită libera sa opțiune de a sacrifica viața: „În piesa lui Blaga chemarea pământului, în imaginea femeii-

¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 100.

² Ionel Popa, *op. cit.*, p. 66-67.

³ Apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 104-105.

biserică, împlinește destinul de creator al meșterului Manole. (...) Interpretând metafora mănăstire-femeie prin semnificația originară a mitului, ca o patimă a omului pentru zămislire, ridicarea lăcașului din suferința morții apare ca o luptă a lui pentru cucerirea eternității prin propria faptă creatoare, care-i consumă întreaga ființă într-o pasiune nesupusă nici unei opreliști de teama puterii divine; pasiune «compensată» în elanul demonului creației de conștiința că pentru o operă mare nici o jertfă nu e prea mare”¹.

Exegetul Dan C. Mihăilescu propune o posibilă interpretare a relațiilor feminin-masculin în dramaturgia lui Blaga: „o problematică axată la modul cel mai profund pe *instinctualitate*, cu antenele întinse în direcția aceluia «Geist des Fleisches» (spirit al cărnii) mărturisit de Wedekind, capătă expresia acută a unei *spiritualizări*”². În *Meșterul Manole* elanul creator spiritual altfel covârșitor nu ar fi în fond decât emblema unei sanguinități dramatic-sublimate, consumate frenetic și generând rezolvări de extremă.

Pentru final considerăm însă deosebit de interesant și de semnificativ faptul că Eugen Todoran, în ultimul său studiu dedicat dramaturgiei lui Blaga, reușește identificarea unei paradigme mitologice complementare specifice folclorului românesc, ce ar fi păstrat urmele unui străvechi cult păgân al naturii: „Prin urmărirea substratului mitologic cel mai adânc al motivului folcloric, se poate spune că, într-o viziune dialectică a naturii, specifică materialismului naiv păstrat ca substrat în reprezentările mitologice, eroismul vieții din *Miorița* se întâlnește cu eroismul morții din *Meșterul Manole*, căci, în sens originar, «natura-biserică» din prima poezie și «femeia-biserică» din cea de a doua nu reprezintă decât unul și același principiu al existenței privită în devenirea ei veșnică: «natura-femeie», adorată din timpurile străvechi ca zeiță a nașterii și a distrugerii. În creația folclorică românească omul simte chemarea ei

¹ Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 220-221.

² Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 102.

în două forme aparent opuse: ca dragoste de viață, care *acceptă moartea*, la gândul că ea face din «cer» o limită «de sus» a pământului, și ca acceptare a vieții care *învinge* moartea, la gândul că ea face din «pământ» o limită «de jos» a cerului – deci una și aceeași chemare a vieții pământești, care face din moarte o nuntă în mijlocul naturii, ca în *Miorița*, o nuntă în care viața învinge moartea, ca în *Meșterul Manole*”¹.

Zidarii Meșterului Manole

„Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei orchestrația grupului celor nouă zidari, pe glasuri și strune variate, un cor temerar, cu instabilități și reveniri semnificative, închipuind în reacțiile lor sensibile o umanitate generică. Zidari prin vocație spirituală, dar de fapt emisari ai mulțimii anonime (printre care un cioban, un pescar, un fost călugăr, un fost ocnaș), calfele lui Manole reprezintă, în mișcări ceremonioase de oratoriu, pendularea dramatică între ideal și egotism, care precede creația colectivă a unei minuni, săvârșită în numele omenirii”².

Sub denumirea „Toți” zidarii se opun cerinței lui Manole de a mai avea răbdare (II, 1), iar ulterior doleanța lor comună către Sol este aceea a înlesnirii unui alt loc pentru construcție, cel încercat în ultimii șapte ani fiind neprielnic pentru faptă. De asemenea își exprimă uluirea când Manole promite ridicarea bisericii în trei zile, în caz contrar acesta angajându-se să plătească în sânge eșecul (II, 2). După încercarea dramatică de persuasiune a lui Manole, de a continua împreună construcția, rostesc laolaltă neîncrederea în

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 112-113.

² V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, Editura Minerva, 1971, p. 174.

vorbele meșterului și dorința de a fi „dezlegați de cuvânt”, de învoiala verbală (II, 3).

De remarcat că din acest moment referindu-se la Toți zidarii autorul îl exclude implicit pe Al șaselea, care plecase către vatră. Cei rămași își exprimă împreună uimirea cu note de neîncredere cu privire la „minunea” pe care Manole o așteaptă pentru a-și vedea biserica înălțată (II, 3). De asemenea reacția lor comună la aflarea jertfei de sânge ce li se cere este una de perplexitate mută („Cască ochii spre Manole, pierduți”); zbuciumul lor interior în acest moment poate fi înțeles din replica lui Manole: „Ție gura ți se strânge, ție fruntea ți se întunecă, ție mâna ți se zbate în neștire, vădind în toți neliniște și cutremur” (II, 3). Cu acest prilej aflăm și numele unora dintre zidari, fără a avea însă o relaționare precisă pentru a-i identifica: Ioan, Simion, Gheorghe, Petre. Finalmente vor accepta cu toții rămași jertfa cerută („Purcedem spre necunoscut, deznădejdea noastră sfârșește în sânge”, II, 3). Scena jurământului este astfel interpretată de George Gană: „... răzvrătirea zidarilor a fost copleșită de aceeași vocație creatoare a cărei conștiință Manole n-a făcut decât s-o actualizeze în fiecare”¹. Toți își exprimă acordul cu soluția Întâiului zidar, de a o jertfi pe prima femeie dragă ce va sosi între ei, iar modalitatea lor de a confirma hotărârea, folosirea unei sintagme religioase, „Amin!”, atrage și sancțiunea divină: „O umbră mare, bine hotărnicită, cade între ei” (II, 3). Toți întrevăd în contururile acestei umbre configurația viitoare biserici, moment în care par a fi binecuvântați de pronia divină („Dintre nori cade pe capetele lor un mănunchi de raze, un clopot se aude în văzduh”, II, 3).

Împreună cu Al șaselea zidar toți dau glas și bănuielii lor nedrepte care se abătuse asupra lui Manole („sar la el: Soția ta știe că nu trebuie să vie”, III, 2) și îl acuză pe Meșter de minciună, susținând că nu l-ar mai crede chiar dacă Meșterul s-ar ruga lui Dumnezeu să o aducă înspre sacrificiu chiar pe soția sa, Mira. Imitând gestul unuia

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XLI.

dintre ei, toți scuipă scârbiți la picioarele Meșterului, îl blestemă și se socotesc dezlegați să îl părăsească (III, 2). O scenă de puternic efect dramatic este aceea în care toți zidarii „se dau înapoi în cerc, după obiceiul lupilor”, „îl ținutiesc cu privirile și fac un pas, încercuindu-i” pe Manole și pe Mira în tentativa acestora de a se eluda de la consecințele jurământului întru jertfire. George Gană interpretează semnificația scenei în logica fatalității: „ea rezumă dinamica acestei piese, făcută din mișcări repetate și de tot atâtea ori eșuate, de a ieși din cercul trasat de destin (din «acest țarc al lumii fără scăpare», cum zisese altădată Manole)”¹.

Mai reapar când îi cer Meșterului să se oprească din tentativa sa de a dărâma biserica parțial înălțată după jertfirea Mirei („Jos, Manole, jos!”, „Îl ocolesc, gata să sară asupra lui”) și îl atenționează în momentul în care vrea să-l ucidă pe Al șaselea zidar, bănuind că ar fi fost cel care a pus ultima cărămidă pe Mira („Nu, Manole, nu! Cazi în alt păcat!”, IV, 4). După ce Manole află că el singur a zidit-o în întregime pe Mira, toți „stau și-l privesc dureros” (IV, 4). Împreună reapar, fără replică, într-o muțenie expresivă, atunci când Al treilea zidar observă că posteritatea nu va reține zbuciumul sufletelor lor din timpul procesului de creație („Privesc cu tristețe în gol”, V, 1). Ultima lor replică este pur constatativă, după ce Manole se aruncase în gol și, cu un ultim gest, îi iertase: „Mort”.

Dan C. Mihăilescu îi consideră pe cei nouă zidari ca definind „un context socio-psihologic al personajului central”: „În planul simbolic sau, mai bine zis, plurisimbolic, în care se mișcă Manole, cei nouă zidari au un rol de apostoli, ei trecând printr-o «schimbare la față» și având revelația Supremului pe care îl întrupează și viețuiește meșterul. Adunați din toate cele patru stihii, meșterii dublează dinamica «puterilor» ascunse, creând în jurul persoanei lui Manole o tensiune concentrică, fiind resorbiți de puterea fascinatorie a acestuia și devenind în cele din urmă simple emanații ale voinței sale. Revoltele lor, reconvertirile, ezitățile, ritmica diabolică a zidirii

¹ *Ibidem*, p. XLIII.

propriu-zise, jocul lor contorsionat sau ritualist, le acordă un statut esențial în dialectica tragică a piesei, atât sub aspect tematic, cât, mai ales, din unghiul spectacularității”¹.

Personajul colectiv apare sub denumirea „Zidarii” pentru prima oară când aceștia îi dau o replică lui Manole, care ar fi dorit alegerea a ce este bun de ce este rău: „Ce e bun se molipsește de ce e rău, și nu mai rămâne nimic bun” (II, 1), susțin zidarii deznădăjduiți de perpetuul eșec. Replica ar oferi argumente adeptilor ideii prezenței bogomilismului în piesă, deși erezia nu constituie tema urmărită de autor în drama sa. Reapar incidental sub această denumire când nu îi permit Meșterului să abjure de la jurământ prin tentativa sa de a o salva pe Mira. În acest context sunt inițial lipsiți de replică, doar joc scenic („Îl privesc lung, nu se mișcă”; „Se apropie încă un pas”; „S-adună, fac zid în jurul ei”), iar când Manole sugerează că acceptă zidirea soției sale, Zidarii decretează „sentențios”: „Blestemul a fost învins!” (III, 3). Revin conjunctural și incidental sub aceeași denumire când „se adună” spre a-l opri pe Manole din tentativa sa de a dărâma biserica parțial înălțată după zidirea Mirei (IV, 4). De asemenea în debutul *Actului al cincilea*, pur ca joc scenic: „Pe trepte, trag din răputeri de niște funii cari duc în biserică. Se ridică clopotul. Cu strigăte obișnuite la asemenea lucrare”. Sub această denumire apar pentru ultima oară chemați de Vodă pentru a fi întrebați dacă uneltesc să mai ridice o altă biserică. Cu această ocazie, doar joc scenic: „Se privesc mirați” (V, 4). Zidarii „... constituie unul din cele mai realizate grupuri ale dramaturgiei noastre. Cei nouă contribuie decisiv la ritmica spectaculară, nu numai prin jocul lor, nu o dată amețitor, de replici sau prin dinamica specifică acordată de planul relațional, dar mai cu seamă prin cercul necruțător cu care – la rândul lor – îl înconjoară pe meșter. Legătura dintre Manole și zidari este una absolută, pentru care jurământul este doar un artificiu simbolic în acordarea calificativului de «ireversibil» al întregului traiect dramatic”¹.

¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 124.

Întâiul (Zidar), fost cioban, este cel care îl anunță primul pe Manole că „pământul nu ne mai suferă” (I, 4). Ulterior exprimă identificarea de natură artistică, spirituală și ontologică în general a Tuturor zidarilor cu Meșterul: „Am trăit așa de mult în același gând și în aceeași grijă cu tine, că am început să-ți semănăm la înfățișare și la pas” (II, 3). Tot el acceptă primul interpretarea jertfei de sânge ca cerută și consacrată de transcendent, intrând astfel în logica fatalității: „Da, ochiul de sus ne vede, și Mielul din potir. Dacă așa este voia Mielului, să trecem la faptă” (II, 3) și află și soluția pentru a fi identificat cel care își va jertfi ființa dragă: „Acea să fie care întâi va veni – bărbat să-și vadă, frate să-și vadă, tată să-și vadă” (II, 3). Exprimă poetic și metaforic rolul interpretat de Mira în conflictul dramatic: „Astfel, una din alta s-au aprins întâmplările, și femeia din miazăzi a rămas altar între blestem și jurământ” (IV, 2). Se exprimă aici alegoria femeii-biserica, soluție izbăvitoare a patimii creatoare a bărbatului artist, patimă care integrează bivalența: este distructivă, blestemul faptei, dar este și creatoare, jurământul înfăptuirii. Primul dintre Zidari care sugerează anticipativ și metaforic adăstarea Meșterului întru moarte, post creație: „Ca un duh răătăcit, de iese pe la răspântii spre alte tărâmurii” (V, 1). În contextul unei prezumții de vinovăție asupra lui Manole, exprimată în penultima scenă de Întâiul boier, Întâiul zidar se remarcă prin neîncrederea sa față de intransigența Meșterului, sau cel puțin de neînțelegere acută a acestuia: „De la o vreme, Manole vorbește în ghicitori tot mai întunecate. Cine poate să-l înțeleagă? Spusele lui ascund tot alte și alte tâlcuri. Vorbele lui le-am pierdut cheia. Și încă o mahnire pare a fi de neînălțurat!” (V, 4).

Întâiului zidar îi aparține ultima replică a piesei: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!”, creația artistică împlinită a nimicit sufletul omului. „În finalul piesei nu doar Manole e «devastat» de «pârjolul» creației, ci toți cei care au semnat pactul înfăptuirii operei, toți cai care din ciobani, pescari au devenit

¹ Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133.

constructori (artiști). Tragedia se încheie semnificativ cu replica scurtă (aforistică) a unuia dintre zidari care pune în echilibrată cumpănă «strălucirea» bisericii cu «pustietatea» resimțită acut în suflet de cei care au zidit-o «cu mințile arse» de «turburările jurământului»¹.

Al doilea (Zidar), fost pescar, este cel care reia o nedumerire a lui Manole cu privire la principiul care le zădărnicește construcția bisericii: „Astăzi durăm cu sudoare fără de cântec biserici creștine. Pământul nu le suferă, sau Domnul nu le primește?” (I, 4). Tot el introduce exprimarea dihotomiei dintre credința Zidarilor în Meșter și împotrivirea pământului, întrebând direct: „A cui e vina?” (I, 4). De asemenea dă glas unei opțiuni necesare asigurării reușitei construcției, după ce aceasta fusese exprimată anterior în piesă printr-o diferență de viziune între Manole și Bogumil: „Manole nu știe ce să facă. Să se bizuie pe măsuri sau pe rugăciune?” (II, 1). Bogumil se dovedise adeptul exclusiv al credinței oarbe și al rugăciunii și îi reproșase lui Manole încăpățânarea de a socoti cu propria conștiință și rațiune. Aici este sugerată, în fond, problema liberului arbitru al creatorului artist. În contextul zidirii Mirei revine cu o altă observație esențială referitoare la problematica artistului, a creatorului uman: „Otravă și slavă culegem din fapte” (IV, 1). Al doilea zidar pare a avea conștiința rezultatului dual și antagonic al înfăptuirii actului creator: triumful artistului concomitent cu neantizarea omului. Reia o replică a celui de-Al patrulea zidar, „Noapte și zi creștem spre cer”, (IV, 1), ceea ce trimite fie către interpretarea construcției bisericii ca o modalitatea de a se exprima credința în transcendent, fie ca încercarea proprie omului de a-și apropia și revela transcendentul prin propria voință și putință, adică determinare fatalistă sau liberul arbitru, eternul conflict al dramei culte.

În ultimul act, după desăvârșirea construcției, Al doilea zidar presupune că Vodă ar veni să îl pedepsească pe Manole pentru

¹ *Ibidem*, p. 132.

sacrificiul uman („Poate Vodă vine să-i aducă osânda”), considerându-i pe ceilalți meșteri disculpați principal, deși toți depuseseră jurământul: „Nici o vină nu avem” (V, 1).

Al treilea (Zidar), fost călugăr, apare încă din Actul I, Scena IV, dar relevant devine în momentul în care exprimă tentativa zadarnică a lui Manole de a împăca rațiunea umană cu credința în consacrare: „Cu un ochi tot măsoară, cu celălalt se roagă. Nu râde cu nici unul. Lăcrimează cu amândoi” (II, 1). Tot acest zidar e primul care intuiește că Meșterul așteaptă o minune pentru a materializa viziunea bisericii înălțate și exprimă interogativ și în ce ar consta „învoiala și jurământul” cerute de Manole de la Toți pentru a face posibilă minunea: „Să săvârșim o faptă prin care ne pierdem sufletele?” (II, 3). Propune ca cel care își va jertfi ființa iubită să fie ales prin tragere la sorti, dar este respins (II, 3). În contextul zidirii Mirei exprimă o zicală populară, „În tot răul, și-un bine” (IV, 1), care poate fi interpretată plurivalent: fie ca o reminiscență bogomilică, fie ca o modalitate de a se disculpa, în ideea că viața sacrificată va asigura înfăptuirea bisericii, fie mai abstract, dar cel mai apropiat de estetica dramei, referindu-se la fărâma de viață care trebuie jertfită pe altarul creației. Cu atât mai problematică replica sa cu cât ipostaza de *fost* călugăr poate trimite deopotrivă către unele interdicții ale preceptelor morale creștine încă vii în mentalitatea sa, sau, dimpotrivă, către postura unui artist care s-a eliberat complet de predeterminarea transcendentă și acționează în conformitate cu liberul său arbitru, eventual determinat doar de patima creatoare. Ulterior se situează explicit în logica fatalității, sau, mai corect spus, a consacrării transcendente: „Manole, suntem în grija Înalțului”; „Așa a fost să fie. Când totul se împlinește după porunci gândite cu mult deasupra noastră, să zicem și noi cu miile de guri ce vin să se uimească...” (IV, 3).

Acest zidar este și cel care își imaginează că ingenuitatea Mirei a perseverat pe tot parcursul zidirii, femeia crezând până la moarte și chiar postfactum că interpretează un rol într-un joc: „Eu cred că a așteptat fără tristețe, speriată doar că jocul ține prea mult. Și ea nu

înțelege nici acum, ci se miră din zid sau din cer că noi tot ne mai jucăm” (IV, 2). Jocul de-a moartea asigură un aparent voluntariat al celui care va fi jertfit, dar în esență sporește considerabil dramatismul piesei, prin aceea că sacrificarea vieții nu ține în nici un caz de ludic, ci este tema majoră și gravă a dimensiunii estetice a mitului. Al treilea zidar pare apoi a prelua prerogativele de organizator al meșterilor și al construcției după zidirea Mirei, în absența lui Manole, fiind cel care le dă ordine detaliate Celor trei cărauși (IV, 3). Prin intermediul său aflăm că după zidirea Mirei meșterii au lucrat neîncetat vreme de șapte zile și tot el este cel căruia Manole i se adresează, într-o scenă dezvoltată, după înfăptuirea sacrificiului (IV, 4).

Al treilea zidar exprimă și receptarea construcției ca simbol al neîmplinirii sufletești: „Nehotărât, lăcașul va sta între lumina de ieri și tristețea de azi, veșnic” (IV, 4), idee reluată și nuanțată de el în actul următor: „Vedeți frați, atât rămâne după noi: înfăptuirea, și încă vuietul neschimbat al apei și poate tristețea vreunei legende, dar nimic din zbucium” (V, 1). Creația împlinită va rămâne mărturie a geniului lor artistic și va genera, la rândul ei, altă creație, legenda, dar nici una dintre acestea nu va fi capabilă să surprindă și să exprime frântura de omenesc sacrificată de ei în procesul creator. Subtil se sugerează aici rolul dramei culte, singura care asigură dimensionarea estetică a „zbuciumului” pomenit de Al treilea zidar... Credința sa este că Vodă nu va osândi pe nimeni, ci se va bucura de construcție, întrucât realizarea sa artistică este excepțională: „Biserica e atât de frumoasă – Maica Precistă dacă ar fi să nască a doua oară pe Iisus, ar trebui să-l nască nu în iesle, ci în lăcașul acesta” (V, 1). Ca fost călugăr, Al treilea zidar asigură receptarea creației artistice dincolo de valoarea sa estetică, dezvoltându-i – sau restrângându-i – dimensionarea către funcționalitatea religioasă. În momentul în care o operă de artă încetează a mai fi autotelică, a-și avea scopul în sine însăși, conferindu-i-se o valoare adiacentă relativă, cea religioasă în cazul de față, i se deturnează caracterul de valoare absolută. Pentru Al treilea zidar, fost călugăr, creația zidarilor este un obiect care prin

raportare la valoarea religioasă își dobândește caracterul de bun religios, printr-un act mijlocitor al spiritului. Pentru el biserica este o temelie prin care omul se înalță spre valoarea transcendentă. Pentru artistul adevărat, biserica este concomitent o valoare și un bun estetic, alcătuind una și aceeași ființă, aflându-se într-un raport de imanență, fuzionate laolaltă, fără un demers spiritual¹. Al treilea zidar, interpretând opera de artă, o transformă din bun estetic în bun religios.

Al treilea zidar exprimă și condiția *omului* Manole după ce *artistul* Manole împlinise creația: „Trăiește parcă n-ar trăi” (V, 1), artistul l-a nimicit pe om, o dată cu sacrificarea vieții de către creație. La confruntarea cu Vodă, reamintește că au creat sub consacrarea transcendentă: „Fără de harul de sus nu am fi învins puterile din prăpăstii”, amintind însă și culpa omenească intrinsecă faptei: „Cei ce vor veni vor judeca mai bine partea bună, cerească, a ei și partea rea, pământească, a ei” (V, 3). Involuntar prin această logică chiar și fostul călugăr admite contribuția liberului arbitru al individului la ridicarea bisericii. Acest zidar își imaginează soarta artiștilor creatori după ce vor dispărea ca individualități: „Când noi nu vom mai fi, apa și adâncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, a-u! a-u! din veac în veac” (V, 4). Prin această replică este exprimată concepția anterioară, din *Filozofia stilului*, a eseistului Blaga (studiu republicat sub titlul *Probleme estetice*), concepție referitoare la destinul artistului, aderența la o creație anonimă și colectivă, o matrice stilistică care determină și la care revine creatorul, numită, ulterior, în cazul culturii române, spațiu mioritic: „A trăi într-un «absolut» înseamnă a te stiliza lăuntric, a accepta o convenție. A crea într-un absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv”².

Al patrulea (Zidar), fost ocnaș, apare în *istoria* dramei încă din

¹ Vezi Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 49-55.

² Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 76.

Actul I, Scena IV, dar capătă o oarecare individualizare mult mai târziu, când observă că jurământul Tuturor de a jertfi o femeie dragă lor i-a înrâncenat neomenesc, învrăjbindu-i unii cu alții în perioada incertei expectative a lămuririi celei ce va fi sacrificată: „Jurământul, în loc să ne facă asemenea înaltelor slugi înaripate, ne-a făcut mai curând asemenea spurcăciunilor fără nume. Eu aici – fiere, tu dincolo – pizmă. Eu – fără încredere, tu – veninos. Ne uităm unul la altul cu ochi pieziși. Privirile ni s-au ascuns verzi sub strașina frunții. Ne hărțuim urât și facem poiată din altarul lui Hristos” (III, 1). În contextul zidirii Mirei pare a sugera că ritualul construcției bisericii este rezultatul liberei opțiuni și al efortului personal al omului de a-și revela misterul și de a-și apropia transcendentul, ceea ce trimite într-o interpretare exagerată și inadecvată către problematica supraomului lui Nietzsche, lipsită de apropiere de fond cu filosofia și estetica dramaturgului român: „Din gura de iad și-nvinsul mister, noapte și zi creștem spre cer” (IV, 1).

Al cincilea (Zidar) este introdus încă din Actul I, Scena IV. Aflăm, printr-o replică a Întâiului zidar, că numele său ar fi Zevedei. În această împrejurare Al cincilea zidar constată că nu le mai este sprijin nici Sfânta Cruce în ritualul construcției bisericii (II, 1). Observă că, prin promisiunea făcută Solului, Manole „se repede în moarte” (II, 2). Datorită lui înțelegem că timpul expectativei Zidarilor din momentul acceptării jertfei de sânge și până la venirea uneia dintre femei este în piesa lui Blaga de trei zile: „Cu ochiul tulbure de neodihnă, a treia oară soarele iese din munte” (III, 1). Acest zidar exprimă explicit că cea sacrificată va fi aleasă de Dumnezeu: „O fi aceea pe care Dumnezeu o va voi” (III, 1). Replica sa pare a argumenta hotărâtor că meșterii nu se raportează, finalmente, existențial, la nici un alt principiu sau altă credință transcendentă în afara Dumnezeului creștin. Însă Ionel Popa atrage atenția, pe bună dreptate, că multe vocabule din lexicul filosofului și scriitorului Blaga au înțeles de sine stătător, specific autorului, impunând un anume spirit al operei. Astfel, pentru Blaga „DOAMNE – este un echivalent verbal al metafizicului MARELE ANONIM, și mai puțin

pentru Dumnezeu creștin; (...) DUMNEZEU/SATANAIL – preluați din mitologia creștină populară, nu din teologie, cei doi termeni devin metafore care sugerează niște entități metafizice. Prin acest cuplu metaforic Blaga încearcă să exprime ideea unității contrariilor”¹.

Al șaselea (Zidar) este cel care propune găsirea unui alt loc pentru clădirea bisericii, după o noapte cu totul potrivnică. Tot el îi cere primul lui Manole să îi vorbească lui Vodă pentru a se disculpa de vina zădărniciii construcției. Într-un crescendo, va fi cel care îl înfruntă pe Manole, susținând că s-au lăsat amăgiți de acesta și incitând la nesupunere: „În ocolul de vrajă am fost blânzi cum sunt cocoșii de casă. N-am mai văzut nimic, nici la dreapta, nici la stânga. Dar acum ne-am trezit. Totul se descoperă a fi înșelăciune. La locul prăpădului nu ne mai întoarcem” (I, 4). Dan C. Mihăilescu interpretează astfel replica: „Al Șaselea va fi cel care va sintetiza elementele ideii de dammare și fascinația pe care Manole o exercită asupra lor prin puterea nefirească a crezului său”². La înfruntarea cu Solul, e primul care intuiește ce va promite Manole și încearcă să îl oprească, numindu-l apoi „smintit”: „Meșterul nostru e nebun. Hotărârile lui, ieșite din minte scâlciată, încep a fi primejdioase” (II, 2). De asemenea e primul care declară deschis că se întoarce la vatră, interpretând receptarea patimii creatoare a lui Manole ca expresie a vanității egolatre, a grandomaniei meșterului: „Nu ne-am unit cu tine în faptă și în vis? Dar acum răbdarea nu mai are din ce să se hrănească. Nu ne putem jertfi toți pentru mărirea îndoielnică a unuia singur” (II, 3). Figură puternic individualizată și oarecum singulară, e unicul zidar care susține că nu s-a contaminat de patima creației, energia Meșterului fiind înțeleasă aici ca având caracter daimonic: „Toți stau în cercul tău de vrajă, Manole, dar pe mine nu m-ai îndrăcit cu chipul mic al bisericii, nu, pe mine nu m-ai îndrăcit!!” (II, 3). Demn de remarcat că în acest moment Al șaselea zidar pleacă

¹ Ionel Popa, *op. cit.*, pp. 71-72.

² Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 113.

înspre vatră, nemailuând parte o vreme la dezvoltarea *istoriei* dramei, implicit nedepunând jurământul de a o sacrifica pe prima femeie dragă ce va sosi între ei.

Indiscutabil este cel mai bine configurat dintre Zidari, și aceasta deoarece îndeplinește un rol dramatic distinct, acela de a-l contrazice constant pe Manole, de a incita la nesupunere și răzvrătire. Era necesar pentru ca hotărârile Meșterului să aibă o contrapondere în dezvoltarea conflictului dramatic și pentru ca persuasiunea finală a tuturor zidarilor să se fi realizat în pofida unei opoziții înverșunate a unuia dintre ei. Cu atât mai de efect este acceptul final, chiar și al celui de-Al Șaselea zidar, revenit la locul construcției, de a lua parte la înfăptuirea bisericii, exemplu grăitor și decisiv de convertire a necredinciosului și a neinițiatului la condiția artistului trăit de patima creatoare: „se întoarce frânt, cade în genunchi între ei, la picioarele lui Manole: Meștere, nu pot pleca. Biserica ta nu o pot uita” (II, 3).

Cu toate acestea în debutul *Actului al treilea* revine la interpretarea consecventă a rolului său specific, el fiind cel care sugerează o posibilă încălcare a învoielii tocmai de către Manole: „Stă el între noi ca o lumină dreaptă? Sau trimite în vale semne de moarte?” (III, 1), sugerând că Meșterul își avertizează soția să nu vină între ei. Susține că în prezența sa Zidarii nu ar fi depus jurământul de sacrificare a unei femei, iar pe baza absenței sale de la depunerea acestui jurământ încearcă să se sustragă consecințelor sale faptice: „Eu n-am nimic de jertfit”; însă imediat acceptă că împărtășește, totuși, condiția Tuturor: „M-am întors și am înghițit jurământul ca și voi” (III, 1). Al șaselea zidar mai introduce explicit un alt aspect problematic al jertfei lor virtuale, anume care exact dintre Zidari o va sacrifica pe aceea ce va veni, demonstrând diferența de calitate dintre asumarea principială a jertfei și profesarea faptică a acesteia. Observă că absolut toți Zidarii, inclusiv el, s-au rugat în noapte ca cea jertfită să nu fie femeia dragă lui, abjurând astfel de la hotărârea învoită de comun acord: „Astă-noapte, cel puțin o dată, fiecare dintre noi a

călcăt jurământul. (...) În răscoala patimii, toți ne-am rugat, și fiecare dintre noi a încercat să schimbe mersul pecetluit cu jurământ al întâmplărilor” (III, 1).

Rolul antagonic jucat de Al șaselea zidar în dramă merge până la parodiarea versurilor din balada populară: la întrebarea retorică și metaforică a celui de-Al șaptelea zidar „Unde mi s-a scurs sângele din trup?”, Al șaselea răspunde „(cu răutate): Ha! Pe Argeș în jos, pe un mal frumos” (III, 1). Replica are o semnificație aparte, ea probează deplasarea de sens și de viziune pe care o suferă mitul în reinterpretarea sa în drama cultă. În pofida permanentizării programatice a „timpului mitic românesc”, mitul este resemantizat prin augmentarea dramei personale a individului înfruntându-și și hotărându-și prin propria opțiune destinul. „Malul frumos” al baladescului popular, naiv idilic, este resimțit și exprimat în dramă ca dimensiune plurivalentă, care include în sine și ideea unei estetici a paradoxului, dacă nu chiar a grotescului, a frumosului clădit pe un fundament ce include opusul său, acea unitate a contrariilor specifică discursului, filosofic sau artistic, al lui Blaga. Prin această replică a celui de-Al șaselea zidar se revine la posibilitatea interpretării dramei creației ca expresie a unei concepții metafizice, după care elanul înfăptuirii lucrurilor frumoase are ca punct de plecare răul, după cum afirmă Gh. Ciompec¹. Sau, mai degrabă, o revenire la una dintre interpretările viziunii dramaturgului cu privire la natura principiului suprem care guvernează firea universală: „Fondul cosmic are o configurație mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci și cea distructivă. Aceste două fețe ale ei au fost ipostaziate mitic și numite deosebit, dar aparțin aceleiași entități”². „Malul frumos” parodiat de Al șaselea zidar nu face decât să reia, într-o altă tonalitate, ideea centrală a

¹ Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 101.

² George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.

dramei, aceea a extincției omului în tentativa sa de a fi artist, a vieții transfigurate în creație, a sufletului sublimat în spirit.

La un moment dat Al șaselea zidar afirmă explicit rolul interpretat de el: „Nu știu cum se face că veșnic eu trebuie să-mi deschid gura pentru nemulțumirea lor” (III, 2). În acest sens exprimă și conflictul ideatic major al dramei, mai precis neînțelegerea de fond a mobilului în virtutea căruia au acceptat cu toții jertfa: „Prin legământ ne-am hotărât pentru pierdere, dar la câștig n-am gândit. Pierderea am vedea-o, dar dobânda nu” (singur Manole are conștiința clară a demersului lor: „Înfăptuirea ar fi un câștig prin ea însăși”, III, 2). Deși Al șaselea zidar incitase la neîncredere în jurământul depus și de Manole, când Mira este cea care sosește între ei, tot acesta zidar este cel care invocă deschis în fața Meșterului tocmai jurământul depus: „Un jurământ s-a depus între noi” (III, 3). Și în raționamentul său revine consacrarea și predeterminarea construcției de către transcendent: „lăcașul e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească!”; „Și-un legământ am făcut, sub privirile Ziditorului” (III, 3), dar acest argument funcționează în cazul tuturor mai degrabă ca o tentativă statornică de disculpăre.

Datorită constanței opoziției de care dă dovadă, este bănuie de Manole că ar fi cel care a pus ultima cărămidă peste Mira. În momentul în care Meșterul este pe cale de a-l ucide pentru această vină închipuită, Al șaselea zidar îi spune lui Manole ceea ce Al treilea încercase să evite: „Bănuiala ta are ascuțiș întors, Manole. Dacă cu orice preț vrei să-l știi, acela ai fost tu. Tu ai zidit-o de la început până la sfârșit. (...) Altfel, pieptul femeiesc nu și-ar fi îndurat fără împotrivirea sfârșirea” (IV, 4). În ultima sa apariție în *istoria* dramei, imediat după ce Meșterul se aruncase în gol, Al șaselea zidar își recunoaște dragostea și ura față de acesta, în fond credința, cerând iertare, într-o ipostază similară a celeia a Ghebosului aplecat asupra lui Zamolxe: „Manole, eu te-am urât și te-am iubit mai mult decât oricare. Pune-ți încă o dată mâna deasupra mea, ca atunci când am voit să plec și n-am putut. Nu trebuie să spui nici un cuvânt – numai

mâna s-o ridici" (V, 4). În mod simbolic în această scenă întreaga lume a dramei își cere iertare și binecuvântare de la Meșter, pe care acesta le-o și acordă, cu un ultim gest.

„Acest element «de diversiune» care este al șaselea zidar devine în totul relevabil pentru știința lui Blaga de a-și dubla întotdeauna linia principală conflictuală creând astfel de tensiuni în plan secund, care sprijină tensiunea ansamblului”¹.

Al șaptelea (Zidar) intră în *istoria* dramei când anunță venirea Solului (II, 1). El își imaginează care va fi supliciul indicat de domnitor în cazul eșecului construcției: „Domnul ne va surghiuni în Insula Șerpilor și vom pieri zdrobiți de haiducii mării” (II, 2). Tot el sugerează și o ultimă acțiune extremă pe care ar mai putea-o face Zidarii pentru a asigura ridicarea bisericii: „Dacă crezi, mergem pe jos, la râul Iordanului, să ne scăldăm curățindu-ne în el de tot răul lumesc” (II, 3). În chiar debutul *Actului al patrulea* exprimă explicit că ceea ce zidesc meșterii la temelia bisericii nu este o doar o femeie, ci principiul pe care aceasta îl reprezintă: „Zvârliți tencuială pe coapse și os, să-nchidem viața în zidul de jos” (IV, 1).

Al optulea (Zidar) intră în *istoria* dramei opunându-se cerinței lui Manole de a avea răbdare (II, 1). Ulterior exprimă poetic legătura organică, patologică și spirituală ce s-a permanentizat între patima de a zămisli biserica și ființa Zidarilor. „Demonia creației (esențial definitorie pentru Manole) e contagioasă – mod de a sublinia ideea că jertfa de sine e legea universală a creației. E un pact necesar. Meșterii sunt vrăjiți de chipul bisericii – de visul artistic al meșterului mare – și dorința înfăptuirii s-a instalat în ei ca o boală fără de leac”²: „Suntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăiri, și totuși dorul de ea e în noi ca un dor de casă” (II, 3). Demne de reținut sunt în acest context considerațiunile filosofului Blaga: „Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtosată, ca o ipostazie, când ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o

¹ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 116.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 130.

vraja ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului. (...) [Heidegger, n. a.] s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul de «îngrijorare». Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea ușor întâmpla, încercând să-și făurească o filosofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin termenul de «dor». Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a «existenței» umane. (...) s-ar putea afirma că existența e pentru român «dor», aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»¹. Așadar pentru meșterul zidar, creatorul lui Blaga, dorul, ipostază a existenței umane, este identificabil prin suprapunere cu biserica, sau, mai precis, cu patima de a construi biserica. Vatra, etnicul, biserica și existența par a fi ipostaze ale aceluiași principiu, aspirație trans-orizontică, dor, sete de absolut. Al optulea zidar exprimă aici imposibilitatea meșterilor de a ființa altfel decât prin înfăptuirea creației, destinul lor existențial se suprapune și se identifică cu destinul lor de om creator, de artist. Metafizic, Al optulea zidar a intuit, prin această replică metaforică, finalitatea existenței lor: desăvârșirea exclusiv prin creație.

Acest zidar spune explicit că nici unul dintre ei nu va sacrifica faptic femeia ce va să vie între ei (III, 1), recuzând astfel declarativ esența jurământului stabilit între Zidari. Tot el este primul care își imaginează destinul bisericii odată înălțate: „Și totuși, umbră de copac n-ar strica pentru cei ce vin și pururea vor veni să se minuneze. Din umbră să-și întindă vinele fericite în largul priveliștii. Am auzit că domnitorul vrea să-și pună în stemă biserica aceasta, dimpreună cu cei doi vulturi gemeni de sus, care în fiecare zi se rotesc deasupra noastră la ceasul acesta” (V, 1). Al optulea zidar are conștiința realizării artistice de excepție a tuturor meșterilor,

¹ Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 161, p. 164.

construcția lor urmând să devină un simbol cultural și chiar politic al neamului.

Al nouălea (Zidar) apare ultimul dintre Zidari în *istoria piesei*, dând glas unei stări generale de spirit: „Clădirea acestei biserici, închipuite în ceas orb, întrece puterile noastre” (II, 2). Tot el nuanțează dorința Tuturor de a fi „dezlegați de cuvântul” construcției, declarând că nu pot pleca întrucât biserica a devenit intrinsecă parte din ființa Zidarilor: „Dezleagă-ne de amintirea ei. Că nu o mai putem uita” (II, 3). Se indică aici conștiința că și pentru restul Zidarilor construcția bisericii este o patimă creatoare, nu doar un simplu meșteșug: „... artiști, posedați, ca și Meșterul, de nevoia de a înfăptui opera...”¹. El propune „să se hotărască la jertfă singur unul din noi” (II, 3), dar este respins. În contextul zidirii Mirei exprimă o dată în plus nedumerirea Zidarilor cu privire la principiul care îi determină să sacrifice viața, sugerând doar că nici unul dintre meșteri nu poate să se opună acestuia: „Vai, cine ne-ndrumă? Oh, nimeni nu scapă” (IV, 1).

Zidarii sunt prezenți conjunctural în piesă și prin alte denumiri, cea mai frecventă fiind „Altul”, trimiterea vizând însă o multitudine de actanți a căror identitate precisă este greu de relevat. Semnalăm totuși, pe cât posibil, și aceste apariții, care la rândul lor contribuie la conturarea portretului complet al personajului colectiv. Un „Altul” este identificabil cu Al doilea zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, remarcând că toată împotrivirea spectaculoasă a pământului se liniștește în zorii zilei (II, 1). Un alt „Altul” este identificabil cu Al treilea zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, dezvoltând o teorie a prezenței Anticristului prin țară, de altfel foarte obișnuită perioadelor tulburi ale Evului Mediu european. Propune ca posibilă determinantă a netrăinicieii construcției tocmai prezența Anticristului în universul immanent, dar expunerea sa este

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XLI.

savuroasă prin limbajul ce exprimă o mentalitate tipic naiv ignorant populară, de antropomorfizare a demoniului în tonalități semiparodice: „Niște ciobani l-ar fi văzut la o stână părăsită. Anticrist își mulgea caprele cu ugerii plini de venin. Alții l-ar fi văzut într-o mânăstire, unde face pe sfântul și-și ține mațele într-un pahar. După alții, Anticrist umblă prin Valea Oltului, în chip de vlădică călător, și împarte cu mincinoasă supunere de mâni darul preoției”. Să nu uităm că Al treilea zidar e fost călugăr... Blaga va reveni cu acest tip de receptare a Anticristului în imaginarul și mentalul popular cu prilejul piesei *Arca lui Noe*, unde va dezvolta subiectul și limbajul într-o parabolă biblică ce nu e scutită de accentele unei autentice parodii țărănești.

Unii dintre Zidari (și nu puțini) sunt denumiți adeseori „Altul”. Aceștia sunt, formal, alții decât primii doi identificabili „Altul”. Anume: cinci care rostesc într-o succesiune reacții succinte în fața confruntării cu decizia acceptării jertfei (II, 3); doi când opinează cu privire la natura umbrei ce cade între ei după încuviințarea jertfei, umbră de nor, de copac sau de munte (II, 3); doi când cer, imperios și panicați, ca Manole să vegheze alături de ceilalți la ivirea femeii ce trebuie sacrificată (III, 1); doi când se răzvrătesc împotriva hotărârii lui Manole de a jura întru acceptarea jertfei (III, 2); unul singur când susține că zidurile dorite de Manole „nici dracul nici cerul nu le vrea!” (III, 2), reiterând astfel implicit acuza celui de-Al șaselea zidar de vanitate și grandomanie a lui Manole („Nu ne putem jertfi toți pentru mărirea îndoielnică a unuia singur”, II, 3), dar sugerând, involuntar, și că biserica este rezultatul liberului arbitru al creatorului uman; nouă (deci Toți zidarii) în contextul zidirii Mirei, reluând sacadat, sincopat și incantatoriu spusele unora din aceeași scenă, prin care se numesc materialele folosite în ritualul jertfirii femeii și al construcției bisericii, totul sfârșindu-se cu reiterarea conștientizării rezultatului care îi așteaptă pe Toți: „Venin și slavă!” (IV, 1). „Zorul construcției (sugerat în baladă prin câteva versuri) devine un amplu ritual al zidirii în care se adună deopotrivă frenezia faptei și apele marii tragedii pe care o implică zămisirea operei;

solemnitatea ritualului e sporită de cadența ritmică a prozei intens poematice și replicile zidarilor se structurează – cum observa Eugen Todoran – într-un adevărat «imn al muncii» frazat pe voci felurite¹; doi în aceeași scenă, încercând să se amăgească referitor la un câștig al vieții personale prin ridicarea bisericii: „Cine clădește biserici trăiește mai mult”; „Timpul petrecut la clădirea unei biserici nu se pune-n socoteala vieții. Toată vremea petrecută aici e un adaos” (IV, 1). Se constată și o ușoară notă sarcastică, de parodie amară, care fusese deja valorificată artistic de dramaturg în *Tulburarea apelor* în contextul zidirii unei biserici ortodoxe; unul când se întreabă dacă Mira mai trăiește în zid (IV, 2); unul când propune ca Manole să fie legat de un copac pentru a nu distruge, într-un acces de furie, construcția parțial ridicată (IV, 4); doi (și nu neapărat Zidari, ci parte a Mulțimii anonime) când observă ultimele gesturi ale Meșterului „pe marginea bisericii”, înainte de sinuciderea sa ritualică: „Manole îngenunchează spre răsărit”; „Acum spre apus” (V, 4).

Un „Altul” reia, după sinuciderea Meșterului, la finele dramei, o replică esențială a acestuia: „Înfăptuirea bisericeii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie” (V, 4). Dacă pentru Meșter cerul și moartea au fost rezultatul înfăptuirii bisericii, pentru ceilalți meșteri acesta pare a fi nebunia, după cum se poate deduce din replica ultimului Altul: „Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc” (V, 4).

Celelalte denumiri prin care Zidarii acționează (episodic) în piesă au o prezență cu totul sporadică și le prezentăm strict cu titlu de inventar: „Unul”, Identificabil cu Întâiul Zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, numindu-l pe Manole „Meșterul Nenoroc” (II, 1). Un „Unul”, altul decât cel identificabil cu Întâiul Zidar: apariție singulară, dar de efect în construcția dramatică, întrucât rostește, în finalul *Actului al doilea*, litanie în stilul baladei populare, explicând pentru cine bate un ireal clopot de cleștar: „Pentru soție care încă n-a născut, pentru soră

¹ Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 136.

curată sau fiică luminată, / care întâi va veni, / bărbat să-și vadă, / frate să-și vadă, / tată să-și vadă” (II, 3). Pe măsura dezvoltării conflictului dramatic mai apar, pur circumstanțial, Zidari numiți generic „Unul”, cum ar fi cel care îi spune lui Manole „Tu să vorbești, că a ta a fost patima de a clădi” (III, 3), sau cel care constată, în momentul în care Manole încearcă să dărâme biserica parțial ridicată după zidirea Mirei: „Vrea să sloboadă jertfa!” (IV, 4) etc. „Alt zidar”: în contextul în care Vodă îi cercetează pe Toți meșterii, în absența lui Manole, dacă uneltesc împotriva domnitorului sau a credinței. Acest zidar îl apără pe Meșter din punct de vedere al unei prezumate vanități: „Pe cataligele mândriei, el niciodată n-a umblat” (V, 4). „Alții”: unii dintre Zidari, răzvrățiți pentru că Manole i-a determinat „să facă moarte”, „să ucidă iubire” (III, 2). „Câțiva”: personaj colectiv inițial lipsit de replică. Încearcă fără izbândă să ridice o lespede la locul construcției (II, 1). Ulterior „se apropie hipnotizați de extazul Meșterului” când acesta are viziunea înălțării bisericii și exclamă împreună „Manole!” (II, 3). Incidental mai apare în contextul în care Meșterul încearcă să dărâme biserica parțial ridicată după zidirea Mirei și își exprimă în cor nedumerirea: „Ce faci, Manole?” (IV, 4). Ultima apariție, lipsită de replică, este imediat după ce Meșterul s-a sinucis aruncându-se în gol: „aduc trupul în mijloc” (V, 4). „Cei nouă (Zidari)”: fără replică, plecându-și frunțile când Mira vine pentru a împiedica jertfa și le dă binețe, senină, muștrându-i: „Bună dimineața, nouă ucigași” (III, 3). „Ceilalți (Zidari)”: adică excluzându-l pe Al șaselea zidar. Apariție singulară, declarându-l în cor „nebun” pe Manole, care susține că, în pofida evidenței zădărnice, biserica se va ridica (II, 3). „Mai mulți (Zidari)”: socotind că Manole și-a avertizat soția să nu vină spre a fi jertfită, declară că „jurământul e desfăcut” și îl acuză pe Manole că „i-a ispitit să facă moarte” (III, 2). „Glasuri”: acest personaj colectiv apare pur conjunctural, putând fi identificat cu parte a Zidarilor, când își exprimă uimirea față de tentativa Meșterului de a dărâma construcția înălțată după zidirea Mirei: „Ce faci, Manole?”; „Manole, tu strici ce am ridicat?” (IV, 4).

***Imago mundi* sau „fantasticul plin de sens”**

Găman este întruparea și expresia credinței ancestrale, întunecate, a htonicului, la care face referire Bogumil prin absconsele „puteri ale pământului”. Dacă la Bogumil credința apărea încadrată în datele creștinismului, dar ca erezie, prin Găman ni se prezintă frust, nemediat, păgânitatea credinței telurice. Însăși înfățișarea personajului în *istoria* piesei pare a face parte dintr-o altă logică, cea „fantastică”, de ficțiune, de eres, „figură ca de poveste” (I): „Se scutură fantastic, împrăștiind din lână nisip și pământ” (I, 1), articulează sunete bizare în somn, contrazicând astfel deopotrivă limbajul uman și logოსul primordial. Găman nu face parte dintr-o tentativă de configurare a unui univers realist, determinat istoric, ci vine direct din atmosfera mitică a dramei: „MANOLE: Zmeul nostru bătrân” (I, 1); „BOGUMIL: Păcat că are doi ochi în loc de unul la rădăcina nasului, altfel căpcăunul ar fi întreg și fără meteahnă!” (I, 1); „MANOLE: Tu ești zmeul meu bătrân și sfânt. Culcă-te, sau întoarce-te iar, întoarce-te iar de unde-ai venit. În păduri cu bărbi și cu iezere – e locul tău, unde sălbăticiunile își bagă botul în sicriele apelor” (I, 2). Ireal și halucinant, fascinează prin sugestia autenticității unei lumi ale cărei repere par a ne fi străine, dar care ne captivează prin trăsăturile sale specifice și astfel suntem constrânși să-i acordăm credit.

Cu toate acestea avem o atestare a motivului de inspirație al dramaturgului în configurarea acestui personaj, anume un sătean din universul nu mai puțin magic și fantast al copilăriei autorului, după cum reiese din memorii: „... Găman, ciudatul sătean, de care ne temeam ca de-o ființă cu legături prin tărâmurii demonice. Cineva l-ar fi văzut – nu se știa niciodată cine era acest Cineva care vedea totul – cineva l-ar fi văzut, zic, în bătaia lunii, schimbându-se în priculici printre mormintele cimitirului. S-a dus Găman într-adins acolo, căci numai pe înclinarea unui mormânt putea să se dea de trei

ori, invers, peste cap. Și-o făcuse Găman, dar după ce și-o făcuse, el nu mai era Găman, ci un Găman cu cap de câine. Iar Gămanul cel cu cap de câine se duse la râu, și plescăind din limbă, aidoma câinilor, aduna de jos în sus șuvița de apă, ce mai curgea, și care din clipa aceea adunată a rămas, căci pe urmă un timp n-a mai curs. Iar priculiciul s-a întors pe drumul lui, s-a dat peste mormânt, schimbându-se iar în Gămanul cel adevărat. De atunci Găman râde, și nu știu de ce, râde aiurea prin sat”¹. Constatăm că anterior valorificării acestei reminiscențe, mai degrabă magice decât realiste, în construirea personajului Găman din *Meșterul Manole*, Blaga întocmise o primă variantă artistică a sa prin Ciobanul din poemul dramatic *Zamolxe*, care se transforma noaptea în... priculici.

Receptarea critică a semnificației acestui personaj rămâne relativ constantă: „personificare a instinctului pur, ființă vegetativă, somnoroasă care percepe intuitiv tainele firii”²; „Apărând din prima scenă ca un «alter ego» al starețului Bogumil, Găman nu este decât o reprezentare simbolică a pământului...”³; „stihie întrupată”⁴. George Gană îl încadrează chiar într-o tipologie: „Găman e din speța Moșneagului din *Tulburarea apelor*, a personajelor blagiene cu puteri magice (el «ghicește faptele depărtărilor»), viziunile lui sporesc atmosfera terifiantă ce apasă de la început asupra lumii din *Meșterul Manole*”⁵. Dincolo de aceasta, se impune constatarea a două aspecte specifice personajului Găman: modalitatea de articulare, vorbirea sa incomprehensibilă, precum și primordialitatea absolută în a recepta necesitatea jertfei. Cu referire la prima întâlnim posibilități complementare de interpretare. „... cuvinte de neînțeles, ca ale

¹ Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*. Ediția a II-a. Ediție îngrijită, cu un cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura Eminescu, 1973, p. 65.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 121.

³ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 103.

⁴ Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

⁵ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986, p. XXXVI.

formulelor magice folosite de oamenii societăților străvechi pentru împăcarea spiritelor potrivnice lor”¹, „valoarea de rostire poetico-păgână”², cum ar fi: „A-u, a-u, a-u!! *Pomilui nas, Boje moi!* Tăria albastră a lumii plesnește, bul-bul-bul se sughe balta!”; „(... un sunet prelung, sinistru, nearticulat; imită zgomotul ce-l aude sub pământ): a-u, a-u, a-u!!! Râcăie sub pământ, a-u, departe, sub munte!!! Și în împărăția de sub picioare vr-vr, vr-î-î-î-î!!! A-u, a-u!” etc (I, 1). În acest caz poate mai mult ca oriunde este demnă de luat în considerare observația lui Al. Paleologu cu privire la rolul actanțial jucat de rostirea cuvintelor în dramaturgia lui Blaga: „... cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de «iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite”³. Așadar Găman articulează discordant cuvintele și leagă propoziții în enunțuri lipsite de logică aparentă întrucât el profesează un ritual magic, de regulă inconștient, în transă, extatic, prin intermediul somnului adeseori, ritual prin care asigură comunicarea cu o altă lume, aceea a puterilor pământului. Găman nu este decât o entitate umană trăită de un principiu ce o transcende și din acest punct de vedere jertfa cerută de puterile pământului impune, pentru el, logica fatalității: „Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o putere ce gâlgăie, acum o zburătoare în văzduh s-azvârle, acum o căramidă, acum un os, acum un cap – ochi bazaochi, frunte-vălătuc – toate negre, nici una curată. (...) Iată stihii frecate una de alta și pietre sfărâmate în fălci subpământene. Huruie moara smintitelor dedesubt și se învârte. De acolo, în pofida noastră, și de mai departe, se dă drumul sorților” (I, 1). Ca interpret al lui Găman, Bogumil se poate încadra în aceeași logică a predeterminării faptei umane de către o putere ontică htonică, deși el nuanțează oarecum relația dintre om și acest principiu.

¹ *Ibidem*.

² Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

³ Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 94.

Însă strania vorbire a lui Găman mai deschide un câmp de interpretare: el neimitând logosul divin, ci un limbaj htonic, păgân, ancestral și magic, reiese și că fapta cerută de acest glas nu se încadrează în logica unei creații determinate de logosul divin. Creația este astfel privată de caracteristica unei consacrări transumane de ordin sacru prin logosul primordial, ci, eventual, este percepută ca înfăptuire a unei superstiții atavice ancestrale și păgâne. Fundamentul creației este înlocuit, în logica transmisă de Găman prin Bogumil, prin substituirea logosului divin de jertfa umană, cu scopul identic de a asigura ființare, viață, construcției materiale. Însuflețirea locului creației ar intra astfel în logica unei superstiții conform căreia „... o construcție supără duhul locului și el trebuie împăcat printr-un sacrificiu”¹. Superstiția păgână însă nu va fi asumată și de Manole ca determinare a jertfei.

Apoi Găman este și cel care are primul intuiția necesității jertfei: „Nu e nimeni să sprijinească zidurile? Cu spatele vreau să le țin” (I, 1), inițial oferindu-se el ca sacrificiu întru creație: „Meștere – biserica ta – mă vreau clădit în ea! Sufletul meu s-o tot ocolească, abia șoptind și abia mișcându-se, ca o boare bătrână și fără de moarte” (I, 2), dar ulterior identificând metaforic și persoana care va fi jertfită. După ce Mira a jucat pe spatele lui în timp ce acesta dormea, femeia identificându-se ludic cu biserica, bătrânul trezit știe exact că soarta lor, a tuturor, a intrat pe făgaș unic și „profețește parabolic viitorul situației”²: „În văzduh a crescut pe spatele meu o biserică” (I, 3). Dar, deși pare a se fi împlinit, ca virtualitate, cerința puterilor pământului, reacția lui Găman nu este de celebrare, ci de oboseală sufletească: „Mare durere simt și oboseală ca de sfârșit” (I, 3). Deși știe că „mersul întâmplărilor nu se poate schimba...”, nu acceptă împăcat rostul zodiilor: „Visul se izbândește, dar liniștea, liniștea n-o găsim”; „Gândul se împlinește, dar pacea n-o mai întâlnim” (I, 3). Găman

¹ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 88.

² Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

anticipează aici și soarta tragică a celor care vor supraviețui împlinirii creației doar pentru a se constata nimiciți sufletește. Starea meșterului și a Celor nouă ajutoare se va regăsi întocmai la finele dramei. Găman plânge cu lacrimi ale extincției: „Manole: Apă moartă din ochi îi curge, nu vom înțelege niciodată de ce. Lacrimi adunate în el de o sută de ani, le plânge acum. Nu vom ști niciodată pentru cine” (I, 3). Interpretând visul izbândit și gândul împlinit fie ca înfăptuire a creației artistice ca urmare a liberului arbitru, fie ca materializare a iluziei de a-ți apropia transcendența și de a o implementa efemerului prin sublimare în creație, fie ca punct terminus al fatalității determinate de ontic, lacrimile lui Găman rămân oricum expresie a dobândirii anticipative a certitudinii că petrecerea omului creator prin viață a presupus, totuși, sacrificarea vieții în trecerea dintre două morminte, pacea increatului anterioară vieții și cea posterioară morții. O pace sterilă, nediferențiată, lipsită de liniștea ataraxiei, visul și gândul se împlinesc prin sacrificarea vieții, culpă resimțită ca imposibil de integrat absolutului. S-ar putea spune că după ce Găman a întruchipat la nivel ontologic voința puterilor întunecate ale pământului, o dată misiunea sa îndeplinită, întrupează printr-o prolepsă și starea ființială a omului după ce și-a încheiat destinul creator. În această scenă Găman este un alter ego al lui Manole, *avant la lettre*.

Găman revine în *istoria* dramei după o îndelungată absență (V, 2), timp diegetic în care s-au petrecut evenimentele semnificative, jurământul, sacrificiul și construcția. Revine când s-au împlinit toate cele pe care el le anticipase și tocmai de aceea cunoaște totul, deși în tot acest răstimp a fost plecat aiurea, rugându-se pe la mănăstiri. Într-un dialog cu Manole, Găman afirmă inclusiv că știe despre plecarea iminentă a Meșterului, adică despre moartea omului nimicit de împlinirea patimii creatoare a artistului. Găman este singurul care, alături de Manole, aude vaierul din zid. Îi aduce Meșterului ultimele vești din lumea largă, anume iminența de a fi judecat pentru omor de către sfatul boieresc, extincția de care a fost cuprinsă gospodăria Meșterului o dată cu dispariția Mirei, „Alt nimic” (V, 2). Prin această

ultimă replică ni se sugerează că nu mai există absolut nimic să îl rețină pe Manole între semeni. Omul Manole e lipsit de rost, iar Găman îl înțelege foarte bine: „Rămân amândoi lângă zid, cu privirile pierdute” (V, 2). Ultima apariție a lui Găman este chiar la finalul dramei, când Manole se sinucide. „În aiurare anterioară” Găman exprimă metaforic și alegoric suferința și inutilitatea omului Manole nimicit de artistul Manole, precum și plecarea acestuia către transcendent, unde o va întâlni și pe Mira care îl așteaptă: „Cântecul din zid te cheamă spre alt tărâm, unde huma e albastră și unde se duc toate viețile. Dintre turle privești și ți se pare jalnică lumea și toată frumusețea. Sufletul tău se desprinde din trup, lumina se învârte, cerul îți pare jos ca un scut. Gândul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strâns și mult te-a durut. (...) În zid un cântec a conținut. *Slava tibie, Gospodi, slava tibie!* Primește-l de-a dreapta puterii!” (V, 4). „Replică prin care se oferă chintesența faptului și vieții lui Manole și pe care numai energia ipostaziată a acestuia, Găman, era în măsură să o ofere. Găman este în teatrul românesc cel mai precis conturat «profet», așa cum apare această categorie de personaje în tragediile antice”¹. Găman resimte în ființa sa inclusiv momentul destrămării fizice a Meșterului, urmat de ataraxia sufletească: „s-a scuturat sinistru, pe urmă se liniștește tot mai mult” (V, 4).

Paradoxal, Găman este personajul care a împărțășit cel mai mult din condiția Meșterului Manole, este cel care l-a înțeles cel mai bine și a resimțit cel mai acut drama sa. Afinitățile lui Găman nu se rezumă la relația binecunoscută cu puterile pământului. Personaj mult mai complex, Găman pare a întruchipa, subtil, întreaga lume a dramei, este o *imago mundi*, pare a ipostazia cea *imagine-sinteză* atât de familiară eseistului Blaga: „Imaginația creatoare (...) este izvorul acelor imagini-sinteze, – atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității”². Numindu-și

¹ Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 118.

² Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 222.

imaginea-sinteză și „fantasticul plin de sens”, Blaga observă rolul acesteia în mit: „În mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. (...) În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual”¹. Imaginea sinteză a mitului creației la Blaga ar putea fi considerată ca fiind realizată estetic prin intermediul personajului Găman, el însuși o sinteză a tuturor și a toate ale dramei, „fantasticul plin de sens”.

Diferite „voci”

Toate celelalte personaje ale piesei au apariții episodice și însemnătate minoră în configurarea piesei. Ele sunt simple „instrumente de lucru” ale dramaturgului. Le amintim totuși relaționându-le la premisele majore ale operei în discuție și integrându-le, pe cât posibil, viziunii de ansamblu a întregii creații a autorului.

Solul apare într-un moment de impas al construcției, iar vestea adusă de la Vodă nu este deloc îmbucurătoare („Vodă de la un timp tot așa spune: alți domni au nebuni de curte, eu am pe Manole”; „Vodă vrea rodul. (...) Locul e pentru totdeauna hotărât. Altul nu se va mai alege, căci am rămâne de pomină în cronici, care nu pier deodată cu cenușa noastră păcătoasă”, II, 2). În fond rolul Solului rămâne acela de a transmite ultimatumul din partea domnitorului („Vodă vă mai dăruiește tot ce poate pentru o singură încercare”, II, 2). În afara acestui rol, se individualizează prin ridiculizarea lui Manole, dând glas astfel receptării tot mai acut

¹ *Ibidem*, p. 223.

sarcastice a acțiunilor meșterului („În trei zile, năstrușnic cum ești, o să-i tragi domnului o năzbâtie de Păcală. Dacă ești isteț, mai poți să ajungi ceva în viața asta nefolositoare, Manole. Vodă ar fi în stare să te facă nedisputată căpetenie peste zănatici și păcălici”, II, 2). Se exprimă aici neînțelegerea de către omul comun a dramei artistului, incapacitatea mediocrității de a asimila aspirațiile omului de geniu. Tot Solul îi transmite, ca inițiativă personală, horoscopul din partea „citorului de ocheane al curții”, care avertizează anticipativ: „Asta înseamnă că ești primejdie pentru neamul femeiesc” (II, 2).

Întâiul cărăuș are o apariție singulară, unica sa replică, „Porunciți!” (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuși pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Întâiul cărăuș urma să plece la Brașov, unde urma să negustorească nu cu „scheii gureși”, ci cu saxonii cinstiți, diferite materiale necesare construcției bisericii: „aduci piele, lemn de stejar uscat în cuptoare de meșteșug, forme, scoabe de fier, cuie mari și mici; stranele le tăiem aici, pentru catapeteasmă uleiuri, zugrăvelnițe, cu păr de mistreți cele lungi, cu fire de coamă cele scurte, și nu uita mătasa. Toate astea pentru biserică. Pentru nevoile pivnițelor, nu uita pucioasa în formă de turte” (IV, 3).

Al doilea cărăuș are de asemenea o apariție singulară, unica sa replică, „Eu la Sibiu” (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuși pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al doilea cărăuș urma să procure clopote și vopsele, dar nu oricare: „De la Sibiu, de la turnătorie clopote, să nu fie cu semne păpistășești, cum ar fi bunăoară inima încercuită cu spin. Dar pot să aibă semn: Hristos culcat într-un potir. Urechea ți-e bună, încearcă-le sunetul, să se potrivească aerului de-aici. Ține minte: aerul de-aici – duhul cleștarului. Pe urmă întoarce-te; așa – vezi culorile lumii noastre? Toate din soare sunt. La fel să fie culorile pe care le cumperi. Încearcă-le și aseamănă-le totdeauna cu cele curate din brâul ploilor” (IV, 3). Revine aici o preocupare majoră a

autorului, exprimată deja artistic în *Tulburarea apelor*, aceea a raporturilor medievale dintre ortodoxismul românilor și luteranismul sașilor transilvăneni, protestantismul și Reforma religioasă în general fiind recuzate organic de poporul român: „Totuși, și acest lucru s-a putut vedea și în timpul Reformei, credincioșii ortodocși manifestă o categorică rezervă față de orice încercare de a li se schimba credința sau chiar și numai un articol al mărturisirii lor, sau chiar și numai ceva din rânduielile rituale. Credința este la ei un corp aproape tabu, și anume chiar în «litera» ei, în materialitatea ei. (...) Această alipire la «cuvânt» și «literă» își are originea în gândirea magică, în îndepărtate străfunduri istorice”¹. Acestea deși eseistul Blaga și-ar fi dorit o autohtonizare a creștinismului în contextul reformelor religioase central europene².

Al treilea cărăuș de asemenea o apariție singulară, unica sa replică, „Eu la Târgoviște” (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuși pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al treilea cărăuș, spre diferență de primii doi, nu urma să negustorească nimic, ci să se îngrijească de cele sfinte: „La Târgoviște ceri binecuvântare creștinească. Odăjdii ai de adus și cărți. Dacă vlădica nu-i acolo, îl găsești la moșia lui, sfințind popi și păzind dobitoace” (IV, 3). Reiese de aici receptarea și exprimarea artistică a unui adevăr istoric, acela al rolului major pe care l-a avut Târgoviște ca centru spiritual al ortodoxismului românesc medieval, dar și ca centru al tipăriturilor religioase în limba slavonă sau română. Dincolo de aceasta se poate distinge și sugestia unei ușoare note de ironie a autorului cu privire la ipostaza omenească prozaică a clericilor români ortodocși, prin asocierea celor două ocupațiilor fundamentale ale vlădicii valahe, sfințirea preoților

¹ Lucian Blaga, *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediție coordonată de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1995, p. 18.

² Lucian Blaga, *Isus-pământul*, reproduș în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Editura Minerva, 1972, pp. 216-217.

și îngrijirea gospodăriei. Laicizarea fețelor bisericești este o constantă a dramaturgiei lui Blaga, de la Popa din *Tulburarea apelor* până la Popa Păcală din *Avram Iancu*.

Cei trei cărauși apar ca personaj colectiv cu o replică unică, „Am înțeles” (IV, 3), adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai le indicase misiunea ce urmau să o îndeplinească în cele trei târguri medievale, Sibiu, Brașov și Târgoviște.

Grupul de femei are o apariție singulară și lipsită de replică, pur joc scenic: „Se-ntoarce, privind la ziduri, parcă ar vedea biserica întreagă: dispare în fund” (IV, 2). Sunt caracterizate de primii trei Zidari, Întâiul zidar fiind primul și cel mai fidel observator și interpret al reacțiilor grupului de fete și femei care vin „de prin țară” pentru a vedea construcția meșterilor: „Vin stârnite ca de-o primejdie de veac, și, în spaima lor de necunoscutul bărbat, se cred miresele morții”; „Toate-și închipuie cu înfricoșare că suntem mai tari decât iubirea noastră, dar aici, lângă schelele înfăptuirii, se pare că ele înțeleg mai mult decât au putut să înțeleagă lângă vatră” (IV, 2). Eugen Todoran interpretează astfel scena: „Imaginea aceasta întregește legenda populară în spiritul străvechi al mitului, ca răspuns la întrebarea de ce la temelia zidirii o femeie este sacrificată, sau altfel spus, de ce omul este creator numai răspunzând iubirii pământești, într-o pasiune care înfrânge blestemul puterilor necunoscute”¹.

Vodă are o apariție târzie în *istoria* dramei, după ce biserica a fost înălțată: „înalt, gras, ușor, cu toată greutatea...” (V, 3). „...voievodul are un rol cu totul episodic – și nu întâmplător într-o dramatizare care oferă mitului creației o linie și mai pură decât balada”². Din schimbul de replici cu Băiatul de curte se desprinde imaginea unei personalități de inteligență fină, subtilă, diplomată, care nu recuză însă un spirit ușor șugubeț. Având asimilată în înalt grad conștiința statutului său de ctitor al bisericii, se simte surprins

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 112.

² Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133.

între două variante antagonice ale unei decizii pe care trebuie să o ia în ceea ce-l privește pe Meșterul Manole: să-l proslăvească la justa sa valoare pe artistul creator, sau să îl condamne la moarte pe omul ucigaș. Însă orice opțiune ar adopta, știe că prerogativul său de domnitor este absolut și suprem, autocrația medievală permițându-i orice („Ce gândește Vodă, e treaba mea”, V, 3). Spirit rafinat, Vodă înțelege de la bun început deopotrivă caracterul superlativ al creației, („Asta-i tot așa de neîndoios o minune pe cât sunt eu de voievod”), cât și sacrificiul creatorului („Strașnic om, Manole ăsta! Sufletul nu și l-a cruțat...”, V, 3). Atitudinea sa pare a fi una binevoitoare, conciliantă, fiind foarte mulțumit de „darul” Zidarilor, pe care îl percepe ca fiind deopotrivă al domnitorului și al Domnului („Scrie este: să dați lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu, și voievodului ce e a voievodului. Voi ați făcut amândouă lucrurile cu o singură faptă. Îmi voi da silința să nu mă cert cu El pentru darul vostru”, V, 3). În schimbul de replici cu Meșterul este evident că Vodă îl îndeamnă pe Manole să se bucure de „rodul muncii și al mâinilor sale”. Finalmente Vodă sugerează destul de transparent că îl iartă pe Manole de orice vină („Eu uit comorile prăpădite, răutatea curtenilor și uneltirile altora”), convins fiind că la judecata din urmă biserica înfăptuită de Meșter îi va disculpa toate păcatele. Verdictul său este explicit: „... Vodă poruncește și lui Manole să trăiască, să se bucure de dărnicia noastră fără sfârșit” (V, 3). După ce Meșterul se sinucide, Vodă e primul care „își descoperă capul” (V, 4), acordându-i respectul cuvenit.

Întregul portret citit printre rânduri, la care se adaugă o replică ostentativă a domnitorului, referitoare la biserică și la credința pe care o reprezintă, „E cea mai frumoasă în toată credința răsăritului, adică în singura dreaptă-credință” (V, 3), îl configurează ca reprezentant de excepție al neamului său, departe de figura sângeroasă sugerată în unele variante și interpretări ale baladei populare, mai apropiat eventual de personajul istoric real, ctitorul Monastirii Argeșului, Neagoe.

Întâiul boier este parte a alaiului domnitorului sosit la locul înfăptuirii bisericii. Apariție singulară, în ultima scenă, dar semnificativă, din replica sa înțelegem că înainte de a vedea ctitoria Vodă fusese convins să îl pedepsească pe Meșter: „Că înțelesul și hotărârea nu ne fu astfel”; și, mai important, îl constrânge pe Vodă să își schimbe atitudinea binevoitoare și conciliantă față de Manole, folosindu-se de o logică meschină, dar plauzibilă, atestată ca reală în întunecatul Ev Mediu european, când meșterul era adeseori ucis la locul construcției pentru a nu divulga secretul creației sau a nu reitera meșteșugul¹: „În stemă, biserica aceasta vei lua-o în zadar, căci, scăpat de aici, Manole va putea oricând un altar și mai frumos să înfăptuiască. Dealtfel, singur s-a sumețit lucrătorilor că încă o faptă îl mai așteaptă. Astfel se pregătește el să-ți batjocorească comorile deșertate și să iasă din cuvânt!” (V, 4). Evident, Întâiul boier nu înțelege la care anume faptă se referise Manole, doar Găman intuiește că Meșterul intenționa să se sinucidă. Întâiul boier exprimă indirect și înțelegerea operei artistice a Meșterului ca act creativ individual, determinat prin liberul arbitru, pe care Manole l-ar folosi într-o imaginară confruntare tocmai cu transcendența: „Auziți-l cum trage clopotul – cumplit și fără smerenie, parcă s-ar certa cu cerul!” (V, 4). Boierul greșeste când îi conferă Meșterului statutul supraomului lui Nietzsche, dar nu face decât să asigure și expresia unui posibil mod de interpretare a creației artistice. Întâiul boier este și cel care incită „robii pământului” să îl zăvorască pe Meșter în turlă, pentru a nu le scăpa celor ce îi doreau osânda.

Al doilea boier este și el parte a alaiului domnesc sosit la locul bisericii înălțate. Apariție singulară, reia în fața lui Vodă acuza de omucidere la adresa lui Manole: „Dar el a ucis un gând blestemat, și asta nu-i o ghicitoare. Măria-ta, avem pravili care nu trebuie

¹ Vezi și Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992., p. 78-79.

încălcate!” (V, 4). Al treilea boier de asemenea. Apariție pur conjuncturală și singulară. Reia acuzația de omucidere formulată de Al doilea boier: „A învins stihiiile cu omor, și fapta lui strigă la cer!” (V, 4). Un „Alt boier” are o apariție pur conjuncturală. În baza acuzei de omucidere formulate de Al doilea boier și întărită de Al treilea boier, cere imperios pedepsirea vinovatului Manole: „Rostește osânda, măria-ta!!” (V, 4). Un Alt boier, nu neapărat primul, cere explicit curmarea vieții lui Manole, reluând acuza de omucidere adusă acestuia: „fărădelegea neispășită va atrage blestemul asupra tuturor!” (V, 4).

Întâiul călugăr face parte din alaiul domnesc sosit la locul unde fusese înălțată biserica. Asigură, printr-o interpretare proprie a prorocirii biblice, receptarea operei artistice a lui Manole ca spațiu de celebrarea a Diavolului: „S-a prorocit că va veni cu înfățișare mare și cu semne strălucite, dar dinăuntru va fi pildă de stricăciune. Iată, acesta e întâiul lăcaș al lui Anticrist!” (V, 4). Tot el încearcă primul să domolească revolta Mulțimii, dojenind-o în logica obscurantismului religios: „Cine a mai văzut mădulare răsculându-se împotriva trupului din care fac parte? (...) Cine ridică glasul împotriva mumei fără de trup, din care a doua oară ne-am născut?” (V, 4). „Un călugăr” este unul dintre călugării sosiți în alaiul domnitorului la locul ctitoriei. Apariție pur incidentală, exclamând: „Se-mpotrivește crucii!” (V, Scena 3) când Manole îl oprește inițial pe Bogumil să îl binecuvânteze. Sub aceeași denumire revine un personaj, nu neapărat același, având însă aceeași obsesie („Manole s-a împotrivit crucii!”, V, 4), deși între timp Meșterul ceruse binecuvântarea stareșului Bogumil.

„Boierii și călugării” este un personaj colectiv inițial lipsit de replică, simplă prezență și vag joc scenic, sosiți, ca parte a alaiului domnitorului, la locul construcției înfăptuite. Când Manole renegă credința, aceștia „se mișcă a amenințare, apropiindu-se”, iar când Vodă sugerează că îl disculpă pe Meșter în pofida opoziției curtenilor „se uită cu înțeleș unii la alții” (V, 3). Finalmente îi vor cere lui Vodă în cor, imperios, de două ori, „Osânda!!” și explicit „Moarte

clăditorului", referindu-se la Meșterul acuzat de omucidere (V, 4). În opoziție cu Mulțimea, se configurează ca personaj colectiv ostil lui Manole, dar după sinuciderea acestuia inclusiv Boierii și Călugării „își descoperă capul", sugerând că postmortem îl vor prețui drept pe meșterul de geniu.

„Mulțimea": suflarea omenească adunată la locul construcției, popor sosit o dată cu alaiul domnesc sau independent de acesta, însă neincluzând Călugării și Boierii, alt personaj colectiv față de care se disociază prin opoziție. Inițial apariție fără replică, „murmură împotriva boierilor" care ceruseră pedepsirea lui Manole pentru omucidere, iar, când Vodă pare a înclina balanța către osândirea Meșterului, Mulțimea protestează fățiș („Nu, nu se poate!"), mânia lor îndreptându-se în special către vița nobilă („în tulburare crescândă spre boieri: Nu, nu se poate! Ce vor! Nu se poate! Cine sunt? Nu se poate!", până la a recuza clasa conducătoare: „Alt sfat, alt sobor! Acesta să plece! Acesta să se întoarcă!", V, 4). Mulțimea anonimă, plebea este, dintre personajele exterioare dramei, sosite după înălțarea bisericii, cel care se situează statornic de partea Meșterului. Tot Mulțimea exprimă și receptarea estetică a creației Meșterului, dincolo de valorificarea ei ca bun religios sau ctitorie domnească de către alte personaje („Nu, nu se poate! Manole, meșterul neasemănat, trebuie să trăiască! Nu, nu se poate! (...) Noi strigăm, boierii urlă, noi apărăm, călugării osândesc – toți suntem jos, Manole singur e sus, singur deasupra noastră, deasupra bisericii!", V, 4). Prin intermediul Mulțimii este exprimată și receptarea lui Manole ca artist de geniu, „meșterul neasemănat". Însă Manole nu se situează ca *om* „deasupra" creației sale, ci este stăpânit și neantizat de aceasta. „Deasupra" operei va supraviețui eventual ca *artist*, doar în măsura în care admirând o operă de artă admirăm implicit în aceasta și pe creatorul ei. Mulțimea încearcă să îl oprească pe Meșter din gestul său iminent de sinucidere.

Băiatul de curte este o apariție conjuncturală și singulară, sosit o dată cu alaiul domnitorului la locul construcției împlinite, dar se detașează prin cele trei replici ca spirit subtil, inteligență șireată și

diplomată, neezitând să încline balanța judecării lui Manole de către Vodă în favoarea meșterului, sau ghicind că acesta era oricum gândul domnitorului: „În locul măriei-tale, aș da afară din călindar un sfânt și-aș pune în locu-i numele lui Manole” (V, 3). „... în penultima scenă a piesei, eroarea judecării eroului după convențiile și obișnuințele cotidiene este spulberată de vocea nevinovată a unui copil (ca în cunoscutul basm povestit de Hans Cristian Andersen); pentru conștiința pură (nefalsificată de convenții), Manole nu e culpabil, ci este un martir; fapta lui nu trebuie pedepsită, ci sanctificată”¹.

¹ Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 128.

VII. *Cruciada copiilor* (1930).

Mister simbolist, apriorism românesc

Interpretarea piesei s-a axat adesea asupra fondului religios al acesteia, catolicismul și ortodoxismul fiind relevate ca perspective antagonice în paradigma creștinismului. Rațiunile care au condus la deplasarea accentului dinspre estetica acestui produs literar – aflat într-o succesiune a încercării dramaturgului de a exprima o viziune unitară și originală a spiritualității românești – sunt cât se poate de pertinente. Lucian Blaga fixează, la fel ca în *Tulburarea apelor*, extrem de explicit timpul intern al istoriei dramatice: anul 1212, în care cronicile occidentale atestă existența a două cruciade ale copiilor, ambele desfășurate pe teritoriul a două unități statale și etnice de confesiune catolică: Franța de Nord și Germania. Mai mult chiar, autorul va imagina două personaje monahale care nu întâmplător sunt reprezentanți, cel puțin aparent, cele două confesiuni creștine: călugărul catolic Teodul și starețul ortodox Ghenadie. Replicile acestora, inserate în desfășurarea conflictului ideologic, îi situează pe coordonate spirituale divergente. Între aceștia, Doamna cetății are o atitudine ezitantă care o poate impune ca eroină tragică odată cu deznodământul trist al fiului ei (mort datorită șovăielilor mamei în a adopta o hotărâre tranșantă în privința cruciadei).

A fost de asemenea relevantă dezbaterea pe care filosoful Lucian Blaga o realiza șase ani mai târziu, în *Spațiul mioritic*, unde acorda o atenție deosebită particularităților caracteristice ale

confesiunilor catolică, ortodoxă și protestantă observațiile sale cu privire la catolicism putând fi un considerat un foarte bun reper în a înțelege și a explica profilul călugărului Teodul. Admitem perfectă posibilitate de a se realiza o discuție pur religioasă pe marginea acestei drame, în urma căreia catolicismul se vede nevoit a se recunoaște stăpânit de un utilitarism ideologic discutabil în planul autenticității spirituale. În acest sens elocventă este afirmația filosofului: „Pentru catolici triumful bisericii, ca stat al lui Dumnezeu, are o întâietate față de oricare altă problemă, o prioritate nediscutată asupra oricărui alt interes. Catolicul a crezut nu o dată că triumful bisericii trebuie obținut în orice chip, mai mult, forțat cu orice mijloace, care niciodată nu pot să fie atât de rele ca să nu poată fi răscumpărate prin măreția scopului (...). Pentru a justifica orientarea necondiționată spre triumful bisericii, spiritul catolic e osândit să devină uneori reproșabil formalist și prea adesea penibil cazuistic. Prioritatea acestei probleme și a acestui demers față de oricare ale probleme sau interese creează în catolicism o constelație nefavorabilă problemei salvării”¹.

Însă o asemenea interpretare nu ar revaloriza cu nimic nici dialogul mut al confesiunilor creștine și nici originalitatea dramaturgiei lui Lucian Blaga. În majoritatea pieselor sale anterioare autorul realizase ample referiri la diferite credințe, în special creștinismul, fără însă a avea pretenții de a le reconstitui în datele lor istorice și dogmatice, ba dimpotrivă, urmărind să își expună propria viziune. Cultul Orbului din *Zamolxe* nu există atestat istoric, este invenția pur personală a dramaturgului, o viziune infuzată de misticism păgân; cultul lui Zamolxe din aceeași piesă, instituit de Mag și de Vrăjitor, nu este nici pe departe cultul dacic al lui Zalmoxis, Lucian Blaga utilizând certe elemente ale dionysiacului și ale creștinismului (la acea dată inexistent). În *Tulburarea apelor* Nona nu este o reprezentantă autentică a lutheranismului, Popa nu este

¹ Lucian Blaga, *Spiritualități bipolare* în vol. *Spațiul mioritic*, București. Editura Humanitas, 1994, p. 57-58.

preot ortodox tipic iar Moșneagul este o deconcertantă expresie literară a ceea ce eseistul Lucian Blaga numea mitul *posibil* al lui Isus-Pământul, imaginat de autor. Pictorul Luca din *Ivanca* nu este nici budist nici ortodox, deși viața sa este o asceză, iar creația o stilizare. În pantomima *Înviere* orice pretenție de a identifica o anume credință este un nonsens, sondarea mitologiei arhaice a spiritualității umane primordiale fiind evidentă. *Meșterul Manole* aparține timpului mitic și unei stranii spiritualități bipolare, în care prezența bogomilismului e discutabilă iar perspectiva sofianică specifică ortodoxismului are pentru Lucian Blaga o accepțiune aparte.

În acest context nu surprinde plasarea cruciadei copiilor „într-o cetate de hotar, pe Dunăre în jos”, așadar o deplasare spațială considerabilă în raport cu datele istorice reale ale cruciadelor occidentale. Mai mult decât atât, „cetatea de hotar” neputând la rândul-i exista în anul 1212 „pe Dunăre în jos”, întrucât entitatea statală a Valahiei nu prinsese contur, interpretarea corectă a sensurilor dramei presupune o atenție suplimentară acordată relevării semnificației autentice a sintagmei. „Cetate de hotar” nu constituie o localizare spațială obiectivă între două state medievale, ci un tărâm imponderabil, un spațiu imaginar fabulos, cu valențe magice. „Hotarul” în care ființează cetatea dunăreană este între două dimensiuni metafizice; situată între „aici” și „dincolo”, între concret și abstract, între real și virtual, cetatea dunăreană este „un chip al veșniciei” care face posibil accesul la absolut. Între zidurile sale frânturi venite de „dincolo” sunt revelate celor de „aici”, iar muritorii pot astfel realiza „saltul ontologic” înspre transcendent. Este însă, ca dealtfel și biserica Meșterului Manole, un hotar tensionat, în care converg forțe obscure și (i)realități stranii, pentru a se întâlni și, într-o confruntare supremă, a afla o soluție mântuitoare dilemei spirituale (angoasei existențiale) a omului. Toate personajele par vag ireale întrucât, în bună măsură, sunt, într-adevăr, făpturi care depășesc limitele realului, trăiesc „peste fire”. Sunt, în ultimă instanță, ipostaze ale unor principii de natură spirituală care se întâlnesc într-un tărâm magic pentru a revela mitul autentic. Lucian

Blaga pornește, odată în plus, de la o determinare istorico-religioasă, pe care însă o reconfigurează considerabil într-un efort personal de a revela absolutul.

Tărâmul imaginat de dramaturg în *Cruciada copiilor* nu are nicio denumire: „Dragul meu, țara aceasta a schimbat atâtea nume că acum nu mai are nici unul”. Este același tărâm configurat în toate piesele autorului, tărâmul unic în care cunoașterea luciferică este sau era odată posibilă, tărâmul acelei minus cunoașteri, care potențează misterul, al acelei zero cunoașteri, care îl întreține și, câteodată, al acelei plus cunoașteri, care și-l îndepărtează, cum este cazul dramelor psihanalitice „ale zilelor noastre”. În 1212 este, încă, un tărâm de basm care, dacă și-a pierdut valențele mitice, le păstrează încă actuale pe cele magice: „bălauri” nu mai sunt, „de, ici-acolo se mai găsește câte un pui, dar copii nu mănă, nu trebuie să vă speriați. Îi hrănesc oamenii cu prescură, și-i cheamă așa cum strigi puii de găină: pui, pui, pui, pui, pui, pui! Și atunci puii de balaur ies din fierea bălților, de pe sub straiul și linteia broaștelor și vin întinzând gâturile. Sunt așa de mici că oamenii nu se mai pot scălda în sângele lor. Păcat, nu-i așa?”. Prin urmare spațiul (spiritual) arhaic, al forțelor demonice, al bălaurilor sângeroși, s-a demitizat. Regretul final, „Păcat, nu-i așa?”, sugerează că ordinea umanului nu mai are asupra cui a se împuternici, nu mai există un principiu antagonic, al dizarmoniei universale, față de care umanitatea să se raporteze disociativ și astfel să își configureze un profil identitar. Sălbăticiunile mitice domesticite, reduse la statutul ingenuu de pui neajutorați, hrăniți nu cu carne de om, ci cu prescură, sugerează permanentizarea unei stări edenice a viețuirii umanității, un paradis al firii universale însăși, în care copiii cruciați ar putea poposi pentru a ființa în plenitudine și pace existențială, într-o ataraxie a sufletului.

Paradoxul și drama cruciadei copiilor din piesa lui Lucian Blaga sunt determinate de imposibilitatea asumării opțiunii corecte: în loc să caute un iluzoriu și inaccesibil Sfânt Mormânt către un nedefinit miazăzi terestru, copiii ar fi trebuit să poposească în cetatea „de hotar” unde ar fi aflat deopotrivă mântuire sufletească și

revelație spirituală. Însă copilul cel mic răspunde sec: „Păcat”. Așadar păcat că „voinicii nu se mai pot scălda în sângele puilor de bălauri”, păcat că principiul dizarmonic nu mai există, omul trăiește iluzia necesității acestuia existenței și manifestării acestuia, iar dacă nu îl mai poate afla în imediata apropiere, îl reinventează. Răspunsul concis al copilului cel mic este o eroare similară cu dorința Vochiței din *Înviere* de a pleca de acasă, către necunoscut, iar ciurma care se abătea acolo imediat asupra satului natal își va face simțită prompt prezența și în cetatea dunăreană. Cruciada copiilor este o dezvoltare de o amplitudine superioară a drumului fecioarei din pantomimă: ambele constituie o peregrinare eronată, dintr-o înțelegere falsă a rosturilor ontologice (și a ordinii ontice). În loc să cutreiere aiurea spațiul către un fantast Sfânt Mormânt al Ierusalimului terestru, copiii ar fi trebuit să poposească, pentru a se împlini metafizic, în cetate, tărâmul unic, primordial, arhetipal, edenic.

O imagine răsturnată în oglindă a neliniștii care și-a aflat izvor și matcă în cetate odată cu trecerea cruciaților este oferită de Dascăl prin caracterizarea trecutului îndepărtat al tărâmului cu reminiscențe dacice: „Altădată pe timpul acesta era bucurie mare prin podgorii, pe toate dealurile – zeii cu chip de țăp nu cereau asemenea jertfe, copiii se-mpodobeau cu viță roșie”. Replica pare a fi un ecou al primei piese a autorului, *Zamolxe*, iar faptul că Lucian Blaga revine la atmosfera începuturilor dramaturgiei sale, care coincide cu originile etnico-spirituale ale neamului său, susține pledoaria de a interpreta întreaga paradigmă a teatrului autorului ca o tentativă estetică de a releva spațiul matrice, arhetipal, generator. În „vârsta edenică” astfel nostalgic exprimată nu se cereau jertfe inocente în numele credinței, iar „bucuria din podgorii” sugerează starea de grație a sufletului uman aflat încă sub auspiciile absolutului. Teatrul lui Lucian Blaga este expresie a preocupării sale constante de a surprinde estetic esența spațiului mioritic, numită de el „apriorism românesc”: „În fond acest apriorism nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele

geniului nostru etnic”¹. Autorul a configurat *Cruciada copiilor* tocmai pentru a releva apriorismul românesc privit ca matrice stilistică, spirituală autentică, în planul absolutului. Opoziția de suprafață ortodoxism-catolicism nu este partinică, nu este o pledoarie de facto pro sau contra uneia dintre confesiuni, nu este o vânătoreală de vrăjitoare și nici o idealizare, cruciada este un prilej revelator al apriorismului românesc, al cărui ultim chip sau manifestare este acest tărâm de hotar, fantast, halucinant, dar popas întremător și nu peregrinare absurdă: „noi nu ne găsim aici în apus nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă”².

Prin opoziție, timpul prezent, al cruciadei copiilor, este unul care anunță apocalipsa: „Măria ta, soarele intră în casa a treia. Luna și cu alte trei planete în neobișnuită întâlnire. Copii lunatici o să umple apa și pământul. La capătul drumului lor stă scorpionul în unghi de pândă”. Zodiile anunță o răsturnare a ordinii firești a umanului, „copiii lunatici” fiind ființe revendicate de un principiu devitalizant, straniu, care le rezerva moartea absurdă și sterilă, „scorpionul” infestându-i și secerându-i înainte ca periplusul lor existențial să fie valorificat pozitiv. Copiii sunt, într-adevăr, posedați, după cum reiese din descrierea Dascălului: „Nu tăgăduiesc că am văzut și eu copii atinși de boala de care vorbește Cuvioșia sa. Îi cunoști după multe semne și mai vârtos după uitătură, că toți cei atinși se schimbă într-un fel. Privirea lor începe s-alunece pe lângă făpturi, și ochii lor se pierd și aleargă totdeauna mai departe decât le este ținta (...). Mersul lor e o alunecare și ca o plutire. Parcă și-ar căuta drum pe o apă și nu pământ. Sunt unii care uită că au părinți, și puși în fața lor nu-și aduc aminte de ei. Siliți să și-i amintească, ei zic: Mamă, eu nu am mamă, tată, eu nu am tată”.

Uitarea identității biologice semnifică anonimizarea sinelui, ceea ce răzbate din răspunsul Întâiului copil la întrebarea Doamnei

¹ Idem, *Apriorism românesc* în vol. cit., p. 217-218.

² *Ibidem*, p. 219.

„Care ți-e numele?": „N-avem nici unul , purtăm toți același nume". Copiii nu mai au origine biologică, nu mai identitate socială și individualitate spirituală, fiind toți subordonați nediferențiat unui principiu unic, suprem, numit „boală sufletească": „O boală ne amenință și acum, care nu se ia din vânt, ci din lumină, și din ochi în ochi trece de la copil la copil. Eu n-aș mai îngădui micilor cruciați să-și depene drumul prin cetatea noastră. Boala sufletului e molipsitoare ca și cea a trupurilor" o sfătuiește Dascălul pe Doamna. Această „boală a sufletului" este una dintre „ficțiunile matcă" ale creației autorului, dramatice sau lirice, echivalată cu dionisiacul, vitalismul, sângele, inconștientul, puterile, numită zeu, bălaur, Satana, Dumnezeu chiar, care însă cel mai bine este de identificat în ceea ce Lucian Blaga definește conceptul „daimonion". Constituie principiul ontic manifestat în ontologia omului. Dacă în *Ivanca* era „vântul cald", în *Înviere* vântul stihic al ciumei, aici este lumina. Faptul că lumina este mediul sau forma de propagare a agentului patogen impune o interpretare metaforică: spiritualitatea creștină greșit asumată poate conduce nu spre mântuirea sufletului, ci spre neantizare ontologică (soteriologicul și escatologicul devin astfel o imposibilitate).

Copiii sunt, în mod vădit, „numai victimele unei psihoze mistice, așa cum miturile eschatologice o exprimau în vremea cruciaților"¹. Însă condiția acestor cruciați candidi este una tragică, întrucât ei se regăsesc în postura unui Orfeu modern, pentru care drumul întoarcerii este curată fantasmă, un Orfeu a cărui cale se așterne strict înainte², spre luarea în posesie a unui destin iluzoriu: „De unde venim? Anevoie am putea să-ți răspundem. Dar de ce să ne întoarcem privirile când înainte atâta cale ne mai așteaptă?". Ideea se regăsește în lirica autorului: „Înapoi nici un drum nu mai duce", afirmă în *Epilog*, sau „Drumul întoarcerii nu-l mai știm" în

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara. Editura Facla, 1985, p. 135.

² Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, p. 185.

*Ioan se sfâșie în pustie. Calea care îi așteaptă poate fi îmblânzită și străbătută prin profesarea unei magii orfice specifice: „Măria ta, vezi toiagul meu? Câteodată, toiagul meu e fluier și când cânt cu el sentăresc copii slăbiți, s-adună iar cei ce se-mprăstie. Și mergem spre Ierusalim și vom cânta lângă Sfântul Mormânt și-n grădina minunilor unde mieii mai asudă și azi sânge”. Fluierul invocat este o prezență și în lirica autorului, unde popasul final al călătoriei întreținute de magia sa este lipsit de orice echivoc: „Câteodată prin fluier de os strămoșesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte” (*Fiu al faptei nu sunt*). Semnificația morții prin cântec poate fi însă pozitivă, o împlinire existențială, ieșirea din abis și intrarea în absolut, după cum reiese dintr-o suită de poezii, precum *Unde un cântec este*:*

„Unde un cântec este, e și pierdere
zeiască, dulce pierdere de sine.

Dar cel ce-ascultă dobândește viu contur
în armoniile treptat depline.”.

Cântecul intonat de copii în peregrinarea lor tragic-orfică își are sorgintea și finalitatea în dimensiunea transcendentă a morții, după cum sugerează tânguirea Doamnei: „Am deschis fereastra: cântecul copiilor. Am închis fereastra: cântecul copiilor. Mi-astup urechile, același cântec – trist, lung, nepământean – ca o chemare din somn, ca un drum spre moarte”. Este cântecul care îi îndrumă pe calea dintre cele două morminte: somnul increatului și moartea prin creație. Este un anestezic soporific ce îi suspendă în afara grijilor materiale și biologice (frigul, foamea, oboseala) pentru a-i proiecta către pacea absolută, conform principiului mistic „pentru a renaște în Dumnezeu, trebuie să murim în lume”. Originea acestui principiu se regăsește, paradoxal sau nu, tocmai în „umanitatea lui Cristos, din mărturia morții lui și a învierii sufletului în Dumnezeu, după cuvântul apostolului Pavel și al lui Augustin”¹. În istoria piesei autorul pare a avea tendința de a sugera că mai mult decât caracterul

¹ *Ibidem*, p. 134.

sfânt al mobilului cruciadei este de reținut sacralitatea fapturilor cruciaților înșiși. Doamna se extaziază: „Ce chipuri de basm! Te uiți la ei să le vezi cercurile de sfinți deasupra capetelor, și te-ntrebi unde și le-au lăsat”. Este o altă modalitate de a releva trăirea cruciaților de către un principiu cosmic absolut, de „daimonion”, ce își află astfel o cale de manifestare.

„Să mergem prin apă / să mergem prin vânt / să mergem, să mergem / la Sfântul Mormânt” intonează corul copiilor. Punctul terminus al periplului unidirecțional al cruciadei, mereu înainte, îl constituie Sfântul Mormânt din Ierusalim. Această determinată spațială a istoriei dramei este mult mai bine evidențiată în piesă în raport cu tărâmul de hotar al cetății dunărene. Pe de o parte revine ostentativ și obsedant în replicile tuturor personajelor, acestea se definesc, se trăiesc și se risipesc în funcție de conceptul Sfântului Mormânt, pe de alte parte acesta nu este, paradoxal, niciodată o prezență fizică efectivă în desfășurarea conflictului de idei, niciunul dintre personaje nu va răzbi până la Ierusalim. Aceste două aspecte ne determină să îi acordăm Sfântului Mormânt statutul de pură abstracțiune sterilă, în neputință de a fi revelată viabil și fecund contingentului, aflată astfel în directă opoziție cu tărâmul dunărean care, chiar dacă infuzat de magic și reminiscențe mitice, rămâne însă unicul spațiu spiritual autentic pentru ființarea umanității. *Coincidentia oppositorum* este construită pentru a releva, subtil, primatul prin unicitatea autenticității a „apriorismului românesc”, matrice arhetipală.

Sfântul Mormânt este o obsesie a spiritului care și-i revendică, prin contaminare, pe toți cruciații, de odinioară și de acum, bărbați și copii, „e mireasa tuturor”, fiecare ar dori să fie „cel ce se va juca lângă mormântul Domnului”. Hrană sufletească, iluzoriu izvor de întremare spirituală, Sfântul Mormânt asigură dacă nu supraviețuirea atunci subzistența omului până la a determina ignorarea factorilor materiali, biologici, ai condiției umane: „Lapte de capră? Nu. Mă duc la Ierusalim”. Caracterul utopic al obsedantului Mormânt sacru și futilitatea angoasantă a eternei tentative de a-l

(re)cuceri devin evidente odată cu momentul în care se admite că dintre cruciade „până acum nici una n-a dus la cer”. Frustrantă devine și peregrinarea în sine, întrucât semnificația acesteia rămâne problematică, deschisă atât căderii în abis cât și saltului în absolut: „s-a mai găsit un drum spre matca vieții” vs. „la Ierusalim se pornește ca spre vis și moarte”. Realitatea obiectivă demonstrează că Mormântul în sine este irecuperabil faptic, astfel devenind accesibil doar prin moarte. Zădărnicia rătăcirii fantastice presupune un paradox amar, toți cruciații se grăbesc spre un Mormânt intangibil doar pentru a sfârși în dobândirea propriului mormânt. Toți zoresc înspre moarte: „Da, cruciadă după cruciadă s-a pornit pentru un mormânt. Și cruciadă după cruciadă s-a topit în nisipul deșertului”.

În nisipul deșertului Sfântul Mormânt adoptă mai degrabă valențele unei fata morgana decât ale unui mitic Sfânt Graal. Revenirea la condiția esențializată minerală a nisipurilor este o modalitate a anonimatului prin care poți dobândi acces la absolut, la sensul ontic, de a-ți proiecta efemeritatea individuală în eternitatea cosmică. Dar o astfel de reintegrare în unitatea supremă se petrece prin irosirea timpului rostitor. Omul renunță la eul său fără a-și fi împlinit, valorizat pozitiv timpul cu rost virtual al existenței terestre. Cruciatul se rătăcește, se pierde pe sine în nisipul deșertului fără a fi săpat o fântână în care să izvorască apa (ca simbol gnoseologic, ontologic, teologic sau artistic, după caz). Aceasta este condiția cruciaților surprinși în căutarea „armoniilor depline”, nu își dobândesc, ci își irosesc „viul contur”. Drumul lor nu este unul de instituire a vieții, ci al destrămării în moarte. Imediat după expulzarea copiilor din cetate Doamna are intuiția premonitorie a destinului care le este rezervat: „I-am visat – era parcă un câmp cu mii de gropi, și copii cu miile se coborau în morminte – cântând.”.

Cruciații sunt catolici. Pentru călugărul Teodul „draci trebuie să fie călugării, draci care cred în Hristos”, militanți neobosiți pentru „faptele crucii”. Atitudinea starețului Ghenadie este desigur antagonică: „Catolicii au uitat de Ierusalimul de sus pentru Ierusalimul de jos. Au uitat de Domnul pentru mormântul Domnului

și pe urmă au uitat mormântul pentru faptele lumii și pentru ispitele din toate furtunile și de la toate răscrucile”. Afirmatia gravă dorește a releva utilitarismul catolic militant, aflat în contradicție cu pasivitatea ortodoxă altruistă: „Noi nu cunoaștem decât un singur Ierusalim, cel de dincolo de viață, cetatea luminii, care a fost, este și va fi în toți vecii! Oricât de scumpă ne-ar fi țara prin care-a umblat Domnul nostru, oricât de dragă țărâna atinsă de picioarele lui, oricât de iubită apa peste care-a umblat – cetatea cerului unde el stă de-a dreapta tatălui e totuși iubirea noastră cea dintâi și dorul nostru cel mai mare”. Ortodocșii nu înțeleg necesitatea militării pentru luarea în posesie a unei frânturi de contingentă din moment ce ordinea sacrală se permanentizează, în absolut, indiferentă la determinările efemere, de circumstanță și context. Doar „cetatea cerului” este cea care necesită abnegație, de ordin strict spiritual, nu de genul militantismului cruciat. Teodul acuză la rându-i: „starețul și călugării voștri se gândesc numai la ospățul Crăciunului și nu la faptele crucii”.

Cei doi monahi au viziuni ireconciliabile, dar totuși nu se poate susține că Teodul este un exponent exemplar, tipic al catolicismului sau că Lucian Blaga se situează fățiș de partea lui Ghenadie. Pentru a releva limitările starețului ortodox, dramaturgul construiește un personaj pitoresc, Dascălul, a cărui identitate polifonică integrează statutul de dascăl, sfetnic, doftor, cărturar, zodier, tot ceea ce monahul ortodox nu este capabil a fi. Ghenadie nu reprezintă, așadar, vocea autorului, ci, asemenea lui Teodul, pare a fi „doar” vocea unei confesiuni limitative, închistată în coordonatele strâmte ale unei dogme de care filosoful Lucian Blaga se delimitează prin imaginarea unor „erezii păgâne”, a unor mituri personale.

În ceea ce îl privește pe Teodul, acesta nu poate fi socotit „cleric creștin și poate sfânt, ci ca ființă demonică de o misterioasă și poate ambiguă putere (nu se știe, și parcă nici el n-ar ști, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfânt sau de

satana)”¹. Pentru Teodul călugării sunt „draci care cred în Hristos”, așadar demonicul ca intrinsec sacrului este afirmat implicit. Incertitudinea cu privire la propria natură Teodul și-o întreține calculat: „Eu îmi zic: Eu. Măria ta ai vrea să fiu Nimeni. Pentru ceilalți oameni sunt o ființă între cele două. Ceva mai puțin decât o făptură, ceva mai mult decât nimic. Teodul călugărul!”. Între „ceva mai mult decât nimic” și „mai puțin decât o făptură”, Teodul pare a fi un principiu: „Nu sunt om măria ta. Călugării nu trebuie să fie oameni. Sunt flacăra într-un trup biciuit”. Teodul merge până la a afirma lipsa de „însuflețire” a principiului pe care-l reprezintă: „Nu, măria ta, n-am suflet. Un călugăr n-are suflet. Eu nu sunt decât unealta unui gând, aspră și crudă unealtă, alt nimic.”. Neavând suflet, Teodul nu mai aparține dimensiunii umanului. Și Meșterul Manole se considera tot „unealtă”, extrapolând o generalizare a fatalității daimonice: „Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi (...). Așa suntem noi, unelte și scânduri în schele; unii-și dau seama mai curând, alții mai târziu”. Dacă meșterul conștientiza predestinarea prea târziu, călugărul Teodul și-o asumă funciar, chiar dacă exprimă și un vag regret de a-i fi imposibil să refuze statutul covârșitor, neomenesc: „Crezi că pentru mine nu e greu? O, cât e de greu, cât e de greu. Și mi-e milă de toate mumele, că nu mai am somn și odihnă (...). O, ce greu mi-e, Doamnă, dar nu pot altfel”. „Altfel” nu putuse nici Manole, și chiar dacă ezitarea călugărului e minimă în comparație cu a lui Zamolxe sau a Popii, totuși Teodul aparține unei largi galerii de personaje ale dramaturgiei lui Lucian Blaga, actanți care se regăsesc supuși principiului cosmic, transcendent, absolut, acelei „flăcări” sau patimi daimonice, începând cu Zamolxe și continuând cu Ciobanul, Nona, Moșneagul, Popa, Daria, Tatăl, Ivanca, Luca, Constandin, Vochița, Manole și acum Teodul cu toți copiii cruciați. Într-o asemenea

¹ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga interpretat de...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București. Editura Eminescu, 1981, p. 208.

perspectivă se poate conchide: „opозиția dintre catolicism și ortodoxie, simplă antiteză fără efect”¹.

Călugărul Teodul pare a fi intrat prin fântână în cetatea aprig străjuită, ceea ce determină reacția instinctuală a Doamnei: „să nu mai bea nimeni apă din fântână”. Fântâna folosită ca mijloc de acces de către călugăr este simbol al cunoașterii (în acest caz, al posibilei revelații mistice), iar reacția Doamnei constituie o tentativă deznădăjduită de a se opune principiului absolut ce se manifestă ca agent patogen în rândul supușilor cetății. Interdicția de a bea apă din fântâna „infestată”/contaminată de Teodul este sinonimă cu interdicția adresată tuturor copiilor cetății de a intra în contact cu armata cruciaților. Dar „psihoza mistică” se propagă nestăvilită de tardivele intervenții ale Doamnei, iar cel mai semnificativ caz de prozelitism îl constituie chiar fiul ei, Radu.

Radu nu poate scăpa de sub incidența sorții hărăzite, acest fapt fiind identificabil, alegoric, în chiar debutului piesei, unde predestinarea este sugerată la nivel ludic. Lucian Blaga apelase la parabole ludice și în cazul copiilor din *Zamolxe* sau al Mirei din *Meșterul Manole*. În *Cruciada copiilor* Radu joacă șah cu Ileana, iar la un moment dat se constată încolțit pe tabla de joc, „și din spate, și din față, și din aripi. M-ai închis ca într-un țarc!”. „Țarcul” rezervat lui Radu este acel „cântec al obârșiiilor și al sfârșiturilor în neschimbarea aceluiași cerc” pe care îl conștientiza Manole. Radu este ciuntit și de aripi, nu mai are nici măcar opțiunea iluzorie a lui Icar și a Meșterului Manole din legendă. Copilul este, din prima scenă a dramei, sortit pieirii, întocmai cum Vochița era sortită de la bun început întoarcerii la originea vetrei natale. Sunt destine fixate cu subtilitate de dramaturg, din primele rânduri ale pieselor.

Al treilea copil cruciat își recunoaște dorul funciar de Ierusalim, situându-și-l sub auspiciile unei consacrări sacrale: „a zburat peste noi porumbelul Sfântului Duh, și am luat de la el dorul de plecare”. A fost relevată importanța și semnificația dorului în

¹ *Ibidem*.

dramaturgia lui Lucian Blaga, în special în piesele *Înviere* și *Meșterul Manole*, în relaționare cu filosofia autorului, prin studiul *Despre dor* din volumul *Spațiul mioritic*. Acest dor își află popas și în sufletul lui Radu: „Mamă, mi-a aprins cineva inima, și e în mine ca un dor. – Mamă, parcă nu mai am mamă. – Parcă m-am născut în Ierusalim”. Radu își caută pacea increatului, locul de obârșie, din care s-a ivit în lumină, ataraxia sufletului, pe care o identifică nu cu pântecul matern, ci cu Sfântul Mormânt: „Dacă tu ești Mormântul, sunt al tău”. Deși declară că „astăzi nu se cuvine să mă gândesc la întoarcere, astăzi trebuie să mă gândesc numai la plecare și la drumul ce ne așteaptă”, plecarea sa este către moarte, drumul său, aparent obsedant înainte, este unul al întoarcerii la primordial, la neființă, la increat, la condiția monadei care doarme în așteptarea tuturor virtualităților devenirii.

Acest increat și plenitudinea sa și-l dorește și Doamna pentru fiul ei. Dar soluția aflată de mamă este una paradoxală, nefirească și chiar grotescă: „Oh, de ce l-am născut? De ce nu l-am purtat întotdeauna în mine? În lumea pântecului unde nu sunt boli, unde e cald fără soare, unde copilul crește fără să mănânce, unde totdeauna se joacă și niciodată nu plânge”. Dorința mamei este una deznădăjduită, extremă și falsă, întrucât consideră că cea mai adecvată dimensiune de ființare ar fi chiar cea a neființei. Opțiunea, eronată, a mamei, este însă determinată de intuirea că timpul rostitor al vieții fiului ei se scurge fără împlinire. Ființa copilului se stinge cu fiecare zi un pas întrucât i s-a interzis să purceadă către iluzoriul Ierusalim terestru din deșert: „Inima, mi se scurge pe subț ușă – și prin ziduri. Inima! Eu sunt ostașul Mormântului!”. Pentru băiat, viața este lipsită de rost dacă nu își urmează dorul funciar sinelui, acela de a se înregimenta în armata cruciată pornită într-un marș al deșertăciunii pentru un fals și nociv ideal: „În suflet are un dor prea mult, și steaua Mormântului îl cheamă încetul cu încetul, și picătură cu picătură la ea”. Contradicția se naște între puterea ontică, reprezentată de Teodul, care „a lăsat în copil dorul Mântuitorului!” și voința umană, a vieții individuale, reprezentată de Doamna. Pentru

principiul cosmic viața consumată cu rost este doar aceea supusă nemijlocit și total puterii sale absolute, iar pentru om timpul rostitor consumat pentru acest principiu daimonic al fatalității este una irosită fără valorificarea valențelor sale plenare, specifice, de afirmare pozitivă a ființei. Între firea universală și ființa individuală, două principii aparent ireconciliabil antagonice (nu și antinomice), Radu și toți copii cruciați se destramă ca identități individuale pentru a se „împlini” într-un iluzoriu absolut abstract.

Ulterior plecării cruciaților din cetatea de hotar, acest spațiu nu mai poate fi acel tărâm „de cumpănă”, farmecul magic s-a destrămat: „s-a lăsat peste toate domnia sfârșitului”. Castelul se degradează material întrucât și-a pierdut puritatea spirituală, a fost „contaminat” de principiul absolut reprezentat și propovăduit de Teodul: „astăzi toți oamenii trăim în închipuri bolnave (...). S-a dus somnul din cetini, și ne doar toate cele, corpul, mâinile, inima. E ca o apăsare în noi și nu mai găsim cuvintele și gândurile se învârtesc în țeastă”. Elementele revitalizante ale firii, principiile vieții se transformă în emisari ai morții: „Și ploaia asta de toamnă ne-apasă așa, fără capăt. A avut oare un început? N-a avut. Asta-i ploaia morții, fără început și fără sfârșit”. Până și simbolul divin este perceput ca mesager morbid: „Porumbelul Sfântului Duh s-a preschimbat în corb (...). L-aud croncănind – cronc – cronc – corbul Sfântului Duh!”. O apocalipsă amenință spațiul mioritic, similară aceleia anunțată de ciuma din *Înviere* sau de sicriele de pe Argeșul revărsat în *Meșterul Manole*.

Lucian Blaga oferă destule indicii pentru a identifica „cetatea de hotar” cu spațiul mioritic al filosofiei sale. Unul dintre acestea este apariția unei mame care-și caută copilul pierdut: „De două luni tot umblu, în urma lor – prin multe țări și multe cetăți – îmi caut copilul. – Îngerul meu s-a dus cu rătăciții (...). Și-acum umblu și-l caut – nu e nicăieri. Cine-l spală și cine-l piaptănă? S-a dus. – Copilul meu nu l-ați văzut? Avea păr cum e floarea soarelui – și ca dediteii vineți”; „Unde nu te-am căutat. Pe toți vameșii la toate podurile i-am întrebat, nimeni n-a știut să-mi spuie nimic. Dădeau din umeri – Nu

știm nimic (...). De câte ori nu m-am oprit și nu mai știam încotro. Și mă luam la întâmplare după mersul vânatului până găseam iar urmele cetelor. Am trecut pentru tine multe ape, am înfruntat pădurile și-am biruit pâcla, am blăstămat și am nădăjduit. Și am murit de o mie de ori". Sunt certe reminiscențe din balada populară *Miorița*, cele două mame, cea din cântul folcloric și cea din piesa cultă, împărtășind aceeași ardoare și durere în căutarea feciorului înstrăinat într-o moarte. Dar Lucian Blaga nu se oprește doar la *Miorița* pentru a autohtoniza specific spațiul cetății dunărene. Autorul construiește convingător apriorismul românesc prin configurarea unui puternic fond ancestral, primar, sugerat nu doar prin vagele reminiscențe dacice deja menționate, ci mai ales prin straniul personaj al Ioanei Zănatice.

Teodul călugărul constituie figura străinului, neaderența lui la „cetatea de hotar” fiind determinată de calitatea de venetic, de reprezentant al unei confesiuni diferită de cea împământenită, dar mai ales de statutul de „unealtă” a principiului transcendent. Prin opoziție Ioana Zănatice este figura autohtonă. Ființa aceasta, mai stranie decât Teodul, este la rândul ei trăită de daimonie, dar daimonul ei se manifestă într-o ireconciliabilă confruntare cu cel al călugărului. Ioana Zănatice este în fond singura reprezentantă a cetății care se opune cu înverșunare călugărului, până la a-l sfârteca. Și aceasta deoarece Ioana este „unealta” spiritului locului (precum Găman al „puterilor pământului” în *Meșterul Manole*), cu originile cel puțin până în vremurile mitice ale dacilor, după cum reiese din primele sale cuvinte: „Părinte, nu mă lăsa. Botează-mi copilul, puiul de lup! Botează-mi puiul, părinte!". Acest pui de lup este ultimul vlăstar al totemului mitic al dacilor, seminția originară, neam a cărui relație cu lupul mergea până la identificare. În prezentul cruciadei copiilor valențele supranaturale ale fiarei sălbatice sunt reduse la statutul unui mic neajutorat, după cum și balaurii de odinioară nu mai sunt reprezentați decât de pui domesticiți hrăniți cu prescură. Și puiul de lup trebuie botezat, așadar integrat ritului unei noi religii, cea creștină. Semnificația puiului de lup în iminența și necesitatea de

a fi botezat constă în încadrarea unei ancestrale mitologii și spiritualități autohtone în datele noii configurații religioase a umanității. Aceasta pentru ca spiritul primordial, genuin, să fie salvat ca fond, prin conferirea unei noi forme. În acest sens pot fi relevate similitudini cu fondul mitului lui Isus-Pământul din *Tulburarea apelor*, variantă adaptată a credinței Orbului din *Zamolxe*. Întâlnim astfel o continuitate și o unitate de viziune în opera dramatică a lui Lucian Blaga (cu diferența formală că în acest caz spiritualitatea autohtonă nu mai este amenințată de principiul cosmic sub înfățișarea lutheranismului, ca în *Tulburarea apelor*, ci a catolicismului). Triumfător nu va ieși nici acum ortodoxismul, ci apriorismul românesc, undeva în confluență cu o viziune statornicită a istoriei credințelor și ideilor religioase: „ceea ce trebuie să spunem, răspicat, este că miracolul istoric al creștinismului se datorește în primul rând capacității sale de *salvare* a numeroaselor tradiții, credințe și ritualuri străvechi, de *salvare*, iar nu de simplă asimilare”¹.

Ioana Zănatica aparține htonicului originar. După ce este siluită de cruciatul „cu sămânță de lup și cu cruce roșie pe umăr”, femeia se refugiază în sălbăticie: „și m-am dus în pădure și m-am făcut lupoaică în cetini, pe urmă... pe urmă am născut un pui de lup”. Puiul de lup se naște fatidic sub auspiciile dorului funciar de creștinism, întrucât „tat-so a avut cruce pe umăr”. Substratul ancestral, pe care-l putem denumi dionisiac, htonic sau fond nelatin, se disipează considerabil în acest ultim pui de lup, elocvent fiind în acest sens botezul profesat de Ioana, în care puiul se leapădă de Satana: „Îi părea rău, dar tot s-a lăpădat, că n-a avut încotro”. Neavând încotro, strania ontologie ancestrală se umanizează, se armonizează apolinic prin încadrare în datele creștinismului, fără însă ca demitizarea să ajungă până la stadiul devalorizării exhaustive. Acum se realizează o simbioză între tendințe contrarii, primitivitatea exacerbată a ancestralului și umanismul temperant al

¹ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Drumul spre centru*, București. Editura Univers, 1991, p. 476.

creștinismului, astfel asigurându-se perpetuarea valențelor spiritului primordial, permanentizarea misterului, zero cunoașterea din filosofia autorului.

Starea edenică din cetatea de hotar este destrămată de intruziunea spiritului străin al lui Teodul, care și-l va revendica și aroga până și pe ultimul pui de lup, care pleacă la rându-i în cruciadă, vrăjit de o fata morgana, cu privirea ațintită obsesiv înainte: „A doua zi Teodul a trecut cu copiii prin pădure, mi-a văzut puiul sub rădăcini și i-a făcut un semn și puiul meu s-a luat după el. Măria ta, barem de și-ar mai fi întors o dată capul, dar nu! A plecat la Ierusalim”. Dispariția ultimului vlăstar al ancestralului autohton determină dezintegrarea coordonatelor magice ale universului care-l adăpostea și permanentiza: „și de când a plecat – șipotul din pădure nu mai e bun, a putrezit toată apa și-a făcut viermi”. Izvorul din pădure, simbol al eternei resurecții a spațiului mioritic, s-a devalorizat până la a sugera zădărnicia existenței, consumate fără rost, pentru a sfârși într-un morbid regat al viermilor, personaje ale morții lipsite se semnificații și potențe ale spiritului pozitiv. Sufletul s-a pierdut, „somnul din cetini s-a dus”.

Ioana Zănatica nu este un simplu caz de licanotropie: „mă zvârcolesc și din Ioană mă fac lupoaică”. Ioana Zănatica și Teodul călugărul constituie ipostazele extreme ale semnificației dramei: „aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adânc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o «Doppelgängerin» a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăși «htonic», al instinctului matern”¹. Afinitățile dintre Doamna cetății și Ioana zănatica a pădurii țin de htonicul pe care ambele îl reprezintă într-un fel, Ioana primar, Doamna elevat, dar întorcându-se explicit la acesta în momentul critic. Doamna cetății invocă tocmai pământul ca ultimă soluție de a-și salva copilul de la neantizarea într-o dimensiune a firii străină ființei sale: „Mă vând duhului din pământ, mă botez a doua oară întru numele cel mai spurcat: te lepezi de Hristos? Mă lapăd!”.

¹ Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 142.

Exact cu aceeași formulă puiul de lup al Ioanei Zănatica renunțase la Satana pentru Hristos. Doamna cetății profesează, în oglindă cu actul dublului ei elementar, o întoarcere pe un itinerariu care duce către arhetipal, către primitivitatea genuină a fondului ancestral: „Dă-mi lutul și fierul, să-mi plămădesc iarăși copilul! Mă lapăd de cerul cu stele și mă închin ție duh din adânc, dă-mi numai rugina pietrelor s-o pun în sângele lui, varul alb al stâncii să-l așez în oasele lui. Dă-mi numai plumbul greu și moale, să-l clădesc cum se cuvine, să nu-l mai soarbă nici plantele, nici Hristos!”. Doamna renunță la orice determinări sau consacrări de natură transcendentă, uranică sau chistică, și se închină abandonându-se puterilor htonice, relevate ca manifestări ale absolutului primordial fie și prin natura lor elementară: sorgintea omului este în lutul, puterea pământului. Apriorismul românesc apare astfel ca fiind reprezentat la propriu de „pământul de cumpănă”, care metamorfozat și conferindu-i-se valențe spirituale devine factor stilistic al „geniului etnic”, o matrice generativă de valori, denumită „spațiu mioritic”.

Cruciada îi va nimici pe toți copiii acestui tărâm, în frunte cu Radu și puiul de lup, ucigând astfel „puritatea originară și principiul eroului mitic al divinității”, copilul având „funcția simbolică, mitică, a «începutului», a primordialității”¹. Cruciada distruge simbolicul, miticul, primordialul, ingenuitatea, toate coordonatele spiritului autohton absolut. Cruciada este un „nou eres – un eres ca multe altele, dar mai rău decât toate”, fondat pe principiul abstractizat „între cer și pământ numai nebunul alege pe cel din urmă”. Acest principiu străin, care desemantizează și devitalizează, nu pare a mai putea fi sancționat de nicio altă instanță, întrucât ar reprezenta el însuși instanța supremă, insondabilă, inefabilă, arbitrară și malignă. Teodul apare ca un prinț al întunericului, suveran al unei armate ce și-a repurtat victoria prin propria decimare, astfel încât „la judecata din urmă judece-l cine i-a dat puterea să ia copiii!”. Dacă Doamna cetății se dovedește neputincioasă într-o confruntare care îi depășește

¹ *Ibidem.*

puterile magice (pierdute) și înțelegerea (înstrăinată), Ioana zănată, în schimb, îl sfășie instinctual și autoritar pe Teodul călugărul, sugerând astfel că apriorismul ancestral se impune, în extremis, asupra eresului funest.

În ceea ce-i privește pe cruciați, Lucian Blaga realizează un final revelator al dramei, după modelul din *Zamolxe, Tulburarea apelor* sau *Înviere*. Dramaturgul sugerează o iluminare spirituală și o mântuire sufletească de ultim moment. Radu nu ajunge la Sfântul Mormânt din Ierusalim fiindcă i-a fost interzis să purceadă în peregrinare. Însă de îndată ce interdicția a fost îndepărtată – și călugărul Teodul suprimat –, copilul va pași printr-un „mănunchi de raze”, în singurul adevăratul „Ierusalim”, cel spiritual, al credinței purtate în suflet, nu cel material, utilitarist și cazuistic. Împreună cu Radu se aud cântând „toți cei ce-au murit” „viață pre moarte / au biruit”. „Salvarea” finală seamănă frapant cu cea din *Înviere*, moartea fizică în contingent petrecându-se sub auspiciile divine, care consacră și asigură soteriologia sufletului în viața de apoi.

Dincolo de interpretări cât se poate de pertinente ale piesei, potrivit căroră: „Ideea forță în *Cruciada copiilor* este puterea fanatismului religios, reprezentată de călugărul Teodul, ca forță a bisericii catolice, pentru o mântuire care desființează omul prin ideea de om desăvârșit, mântuit în cer pe drumul cuceririi Ierusalimului pământesc”¹, sau: „o apologie a spiritualității ortodoxe, orientată către veșnicie, înțeleaptă, tolerantă cu viața lumească, pe care o știe părelnică”², propunem opinia speculativă, poate mai dificil de argumentat, dar poate și mai confină spiritului filosofiei lui Lucian Blaga: piesa urmărește în fond relevarea indirectă dar și implicită a permanentizării apriorismului românesc înțeles ca matrice de factori stilistici. Între catolicism și ortodoxie, confesiuni ale unei religii recente în istoria credințelor și ideilor religioase, confesiuni a căror răspândire în spațiul românesc a cunoscut ea însăși momente

¹ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 142.

² Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 207.

confuze în răstimpul istoriei menționat în piesă, 1212, Lucian Blaga este de fapt preocupat în a determina și exprima estetic „existența unor factori stilistici activi, care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”¹. Dacă în *Meșterul Manole* urmărirea preponderent tocmai „factorii stilistici” care determină configurarea creației spirituale a „geniului nostru etnic”, mânăstirea ca produs al perspectivei sofianice, în *Cruciada copiilor* atenția autorului se focalizează asupra spațiului-matrice generativ, „pământul de cumpănă”², „cetatea de hotar” fiind un topos mental, ultima oază de stabilitate și regenerare în calea stihilor străine firii și ființei mioritice.

„E un blestem sau începutul unei minuni?” se întreba retoric Doamna cetății. Autorul pare a sugera: cruciada copiilor este un blestem care determină începutul unei minuni (similar finalului din *Meșterul Manole*), destrămare urmată de revelația unei împliniri spirituale, un salt ontologic în absolut, undeva, „pe Dunăre în jos”.

¹ Lucian Blaga, *Apriorism românesc*, în vol. cit., pp. 217-218.

² *Ibidem*, p. 219.

**VIII. *Avram Iancu* (1934).
Viziune tragică
asupra eroului mitic în misterul istoric**

Dramaturgul Lucian Blaga extrapolează realitatea obiectivă a istoriei naționale pentru a o transcende către dimensiunea metafizicului, sau, mai corect spus, a fatalismului și a fatalității. Acribia documentară și patosul, instinctual-autentic sau savant elaborat, par a prevala cantitativ și calitativ, dar dincolo de deconcertanta dramă istorică se pot releva „imagini-sinteză” care revin statornic în întreaga operă dramatică a autorului, frânturi ale creației estetice generate de aceeași „matrice stilistică”, unică, a „spațiului mioritic”, care converg înspre o „circumscriere filozofică” a „geniului nostru etnic”¹. Recursul la înfăptuirea unui eveniment istoric de către un om constituie doar un pretext pentru a revela, o dată în plus, incapacitatea ființei de a crea destine printr-un efort singular de voință al liberului arbitru, și aceasta întrucât ființarea istorică este determinată de un principiu suprem, care impune ontologicului daimonia (transpusă în ordinea ontică prin fatalism). Împlinirea prin faptă a sinelui și a istoriei constituie doar o aparență amăgitoare, întrucât la final nu se constată o reconfigurare a cadrelor istorice, iar sinele care contestă ordinea se destramă în nebulie,

¹ Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 218.

strivit de fatalitate.

Aceste considerații pot apropia teatrul lui Lucian Blaga de o reconfigurare a tragediei antice, accepție amplu argumentată în conștiința criticii: „D. Blaga a înălțat un subiect atât de local la o potență cosmică, apropiindu-se de sensul metafizic al tragediei antice”; „În Avram Iancu, d. Blaga vede nu numai un erou național, ci un profet chinuit pe rugul unui mare vis, acceptat în spiritul popular ca un supraom, descins din mit și scufundându-se în el, ca un erou eschilean”¹. Afirmațiile lui Pompiliu Constantinescu pot fi cel mult parțial valabile, întrucât, cel puțin programatic, Lucian Blaga nu își propunea să resusciteze caracteristicile și valențele tragediei antice – eventual propunea o tragedie modernă. Oricât ar părea de surprinzător, publicistul Lucian Blaga nu respingea doar drama bulevardieră, ci „se îndoia de procedura prelucrării miturilor antice din perspectivă modernă. Inițiativa era hibridă și nefolositoare, arăta el în *Fatalitate*, pe de o parte, pentru că «tragicul clasic are perspective metafizice, [iar] tragicul modern, nu»”². Este adevărat că Lucian Blaga a militat pentru recuperarea și sublimarea tradiției literare în sensul de a o reconfigura în climatul modernității, dar, în același timp, respingea vehement pasișa canoanelor antice: „Modernismul nu numai că exclude arta veche, dar presupune o rafinare continuă a simțului estetic prin arta trecutului. Noi suntem deci pentru modernism, dar nu pentru Eschil modernizat. Eschil să rămână Eschil”³. În aceste condiții Avram Iancu nu poate fi considerat „erou eschilean” și nici „supraom” în „spiritul zaratustrian” chiar dacă „nietzscheianismul este însă integrat în tonalitatea etnică, este

¹ Pompiliu Constantinescu, *Avram Iancu. Dramă într-un prolog și trei faze; zece tablouri. Tiparul „Daci Traiană”, Sibiu*, în „Vremea”, anul VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935, apud Lucian Blaga, *Teatru*, 2, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1984, p. 238.

² Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Editura Anima, 1999, p. 110.

³ Lucian Blaga, *Eschil modernizat*, în „Voința”, anul II, nr. 179, 26 martie 1922, p. 1, Nesemnat, apud Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.

împăcat în spiritul lui Zamolxe și mitul lui Pan”¹. Mult mai pertinentă ni se relevă accepțiunea Doinei Modola: „Într-adevăr, Blaga n-a prelucrat niciodată vechii tragici, așa cum a făcut Victor Eftimiu, de pildă. Așa cum vom vedea, el a creat mituri noi, după modelul de adâncime al tragediei antice, proiectând însă un tragic de factură modernă, asupra unei presupuse mentalități ancestral autohtone”². Am putea reformula în sensul că apriorismului românesc, acea „presupusă mentalitate ancestral autohtonă”, neavând posibilitatea de a se exprima prin tragedie în antichitatea spațiului mioritic, i se oferă acum, de către dramaturgul Lucian Blaga, o șansă de revelare sub auspiciile zodiei modernității, autorul urmărind parcursul mentalității, spiritualității autohtone, din anistorie până la eșecul ontologic al timpurilor moderne.

Dimensiunea mitică în *Avram Iancu* pare a fi estompată de factologia istorică, fiind redusă la apariția eroului din și plecarea acestuia în legendă, respectiv *Prologul* și *Tabloul al treilea* al ultimei secvențe a dramei. De fapt acestea sunt doar reperele care încadrează un destin uman și un altul, colectiv, în permanență predestinate fatalmente și trăite daimonic. Parcursul documentarist al dramei istorice constituie doar un prilej oportun pentru a specula asupra intruziunii absolutului în desfășurarea fatală a existenței contingente către „fenomenul originar”, arhetipal și etern. Și aceasta întrucât Avram Iancu își consumă destinul uman fără a instaura visul, se destramă pe sine cu iluzia unei supreme împliniri a faptei doar pentru a se constata înfrânt și revenit în datele originarului. Eventuala revelație se va ivi, ca de obicei în dramaturgia lui Lucian Blaga, după neantizarea eroului, poate în această perspectivă Sisif putând fi reconsiderat și revalorizat ca Prometeu: „Omul se luptă cu marele mister, e însemnat cu mirul fatalității și termină asemenea eternului Prometeu”³.

¹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 240.

² Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.

³ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 248.

Un prim indiciu cu privire la transcenderea momentului istoric înspre o perspectivă mitică se regăsește în indicația autorului anterioară *Prologului*: „Acțiunea se petrece în Ardeal, în anul 1848, și mai târziu”. Dacă în *Cruciada copiilor* dimensiunea relativizată era cea spațială, prin sintagma „cetate de hotar”, în *Avram Iancu* este cea temporală, prin precizarea „și mai târziu”, distanțată programat de restul indicației prin virgulă, deși normele gramaticale nu o impuneau. Acest „și mai târziu” nu se referă doar la continuarea conflictului armat în decursul anului 1849, după cum nici cetatea dunăreană din *Cruciada copiilor* nu era „hotar” între două entități spațial-statale istoric-obiectiv determinate. În ambele cazuri istoricitatea este surmontată de o perspectivă transcendentă, metafizică, ce proiectează factologicul în absolut prin intermediul miticului sau al legendarului. „Și mai târziu” sugerează că visul lui Avram Iancu nu se va reduce strict la fapta sa din 1848, ci se va permanentiza ca o trăsătură spirituală funciară „geniului etnic”, apriorismului românesc.

Strigătul păsării „U-u-u!”, „sunet monoton și adânc”, „zvon cu totul neobișnuit” constituie primele emisiuni sonore ale dramei, iar faptul devine pe deplin semnificativ dacă apelăm la o observație a lui Alexandru Paleologu: „Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune; în genere nu se acordă consoanelor importanța cuvenită, socotindu-se că vocalele sunt sunetul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor; ele sculptează cuvântul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întâmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străină, anume fonetica; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec al VII-lea e. n.), consoanele sunt numite cu un termen care înseamnă «ceea ce luminează», «ceea ce lămurește», iar vocalele, simplu: «sunet»!” / La teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială: cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare fonică, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de

«iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se «instaleze» în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mișcare”¹. Prin urmare vocalele „U-u-u!” emise de „pasărea de noapte” sunt doar o promisiune a unei întregiri semnificante, ele reprezintă fondul absolut, dar nediferențiat și nevalorizat. Va trebui să intervină consoanele pentru a „lumina”, pentru a „lămuri”, pentru a „instala” acel fond cosmic absolut, pur vocalic, în contingentă, pentru a institui pe deplin semnificantul semnificatului. Însă consoanele și limbajul articulat astfel complet ca expresie și conținut sunt dimensiuni specifice omului. În această perspectivă devine inerent ca sunetele păsării să se transforme în cuvinte esențiale, revelatoare, prin intermediul unui om. Altfel spus, încă înainte de a se rosti prima replică a *Prologului* piesei. Se sugerează necesitatea și iminența transfigurării sunetului în cuvânt, a transformării păsării în om, o metamorfoză nu atât de natură ontologică, ci mai ales spirituală, întrucât absolutul mitic va fi revelat, prin antropomorfism, ființei umane. Paleologu numește acest fenomen „funcție semnificativă” a „tânărului «ne-născut», apariție prodigioasă, ivită printr-o mutație «ontologică» în om dintr-o pasăre legendară: Avram Iancu”². De aici nu mai este decât un pas până la a observa că Avram Iancu se „naște” sub auspiciile unei predestinări, fiind trăit de o dimensiune trans-umană, stăpânit de daimonie pentru a îndeplini o misiune ce transcende factologia istorică obiectivă, un destin consacrat de transcendență și, prin urmare, sacru: instaurarea unui chip al veșniciei în contingent, o reconfigurare a efemerului, în funcție de datele veșniciei. „Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu*, făcând în conștiința populară o atare ființă dintr-un om cu stare

¹ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, apud ***, *Lucian Blaga interpretat de...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 209-210.

² *Ibidem*, p. 208.

civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei și a luptei o misiune istorică și «trans-istorică»¹. În acest context al interpretării nu mai poate fi socotită o surpriză dezintegrarea sinelui uman la finele dramei, când eroul înnebunește, din moment ce Avram Iancu nici nu are origine umană și nici de îndeplinit o misiune pur istorică. Nebunia eroului va fi o rătăcire din datele umanului și ale contingentei pentru a reveni în dimensiunea sa originală, a absolutului mitic.

Chiar dacă se reconstituie cu minuțiozitate cadrul geografic real, prin dese referiri la localitățile Munților Apuseni și ale spațiului transilvan în general, tărâmul în care descinde pasărea măiastră are certe reminiscențe mitice și nostalgii magice: „Stau la pază că poate s-a-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe aici de când Necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!”. Dorul personajelor acestui tărâm este așadar direcționat către timpul arhetipal și primordial, în care sacrul și demonicul constituiau o dualitate indisolubilă, congeneră, fenomen original care a determinat apariția „poveastei”, adică a eresului ritualic. Însăși ființa care constată, încredințată, adăstarea fantastă a păsării are anumite valențe care o proiectează către magic: Muma pădurii, întruchipare a spiritului ancestral autohton, este similară Ioanei Zănatica din *Cruciada copiilor* nu doar prin postura comună a sălășluirii amândurora în codrul sălbatic, primar, ci și prin profesarea unor ritualuri șamanice: „luați seama și de mine vă cam feriți (...) eu vă fac cu ulcica, și nu numai de spărietură. Ce leg eu cu venin, nu mai dezleagă tăte bisericile papistașe!”. Muma pădurii descinde dintr-o spiritualitate primordială, autentică, ce o transcende pe cea a creștinismului. În acest mod absolutul se va revela hierofanic și împământenii locului nu printr-o metamorfoză străină și respinsă de comunitate, ci printr-un fenomen acceptat și consacrat de reprezentantul prin excelență al spiritului autohton, Muma pădurii, omul ancestral, inițiat.

¹ *Ibidem*.

Moțul, omul comun, „profan”, este cel care exprimă intuitiv incertitudinea autenticității oricărei întâmplări a firii: „aievea ori numai nălucă?” se întreabă acesta retoric, dând glas esenței întregii drame. Și visul urmărit de Avram Iancu va pendula permanent între încredințarea sa ca realitate înfăptuită și desfășurarea ca o eternă fata morgana, fantasmă de neatins. La finalul dramei protagonistul înnebunește constatând că visul său a rămas o simplă „nălucă”, „aievea” putând fi revelat, eventual, unor viitoare generații, dar nu sieși. Moțul își cunoaște fatalitatea și o asumă resemnat: „Dacă-i de noroc, s-ar zice că pasărea se cheamă Sfântul Niciodată. Măicuțo, noi moții suntem neam fără de noroc. Așa e scris și de asta nu scăpăm”. Și lui Avram Iancu predestinarea îi va fi enunțată de către diferite personaje, până la acceptarea senină a acesteia de către eroul însuși.

Pasărea poposește „într-un pământ de cumpănă”¹: „Bun loc, că de acolo noaptea vede tăte stelele și ziua tăt Ardealul”. Așadar pasărea adastă între uranic și htonic, între transcendent și contingent, purtând în sine ambele dimensiuni și devenind astfel expresie a perspectivei sofianice, în care spațiul mioritic al Ardealului pare a se constitui în receptacul al absolutului care se pogoară mântuitor: „O vinit amu pasărea și ne-a izbăvi”. Acest tărâm ce pare proscris în margine de univers, aparent lipsit de consacrare și demitizat, trăiește o nostalgie a izbăvirii: „În vremuri ca acestea și în stâncăria asta, unde rămân pruncii nebotezați, unde și-a blestemat catârul copiii și unde ariciul, sfetnicul lui Dumnezeu, nu stă decât ghem, că altfel s-ar amări lumea care s-a dres după sfaturile sale”. Spațiul mioritic este un paradis în destrămare, în iminența necesară de a fi revalorizat, întrucât acesta este un tărâm al interferențelor, un imprecis *axis mundi*: „aici se întretaie răsăritul și miazănoaptea”; „noi nu ne găsim nici în apus nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă”².

¹ Lucian Blaga, *Apriorism românesc*, în *vol. cit.*, p. 219.

² *Ibidem*.

Metamorfozarea păsării în om este anunțată prin cântec inițial de Muma pădurii, profetul acestei nașteri sofianice, iar apoi de „trei muntarițe”, craii sosiți în întâmpinare după modelul biblic al nașterii Mântuitorului: „În pădure / Toate păsările dorm / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om”. Simbolistica păsării-om descinde din credința „păsării-suflet”: „Sufletul omului ia formă de pasăre în momentul în care «zboară» la cer, sau în primele zile după moarte, când colindă locurile umblate în viață”¹. Semnificația este aceea a „păsării protectoare”² deopotrivă în credința folclorică și în piesa lui Lucian Blaga, doar că în opera cultă drumul parcurs de sufletul păsării este unul în sens invers, dinspre absolutul uranic înspre contingentul uman, prin întruparea sufletului păsării în individualitatea lui Avram Iancu urmărindu-se asigurarea unei protecții transcendente neamului moților, altfel lipsit de consacrare și de perspectiva mântuirii. Dar, după Moț, și Băieșul exprimă incertitudinea în ceea ce privește efectul determinat de apariția păsării măiastre. Freamătul acesteia „poate să fie pentru o primejdie sau pentru izbăvirea noastră a tuturor”. Intuiția Băieșului cu privire la desfășurarea evenimentelor constituie o prolepsă auctorială: „Eu cred că în curând o să ne treacă pe sub nas multe blesteme și trădări și oarecare jale și oarecare foc”. Precizia viziunii este explicabilă în virtutea mediului magic în care viețuiește Băieșul: „Noi care trăim acolo, sub pământ, cunoaștem că ceva se încumetă în zare, c-am fost puși la muncă și mai grea, să măcinăm piatră zi și noapte”. Reminiscență a personajului Găman din *Meșterul Manole*, Băieșul se află într-o relație nemijlocită cu puterile htonice, ale adâncurilor, care au la rândul lor un rol hotărâtor în predestinare, alături de transcendența uranică. În acest context apare Avram Iancu, purtând în sine atât însemnele apartenenței la realitatea imediată, populară, fiind „om al locului”, cât și înfățișarea ce sugerează transcenderea către o ordine superioară, elevată, un indefinit „dincolo”: „îmbrăcat

¹ Gh. Pavelescu, *Pasărea suflet* în „Anuarul revistei de Folklor”, nr. VI, 1942, apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 175.

² *Ibidem*.

și domnește dar și ca moșii”; „Că, măria ta, pari și domn un pic, dar și moș”, „ai ceva în dumneata că trebuie să-ți spun măria ta”. Concomitent, pasărea măiastră dispăre.

Dacă în *Cruciada copiilor* dramaturgul opunea formal apriorismului românesc militantismul utilitarist și păgubitor al catolicismului, în *Avram Iancu* opune neamului românesc pe cel maghiar, văzând în Koșut Laios reprezentarea principiului demonic distrugător al trăsăturilor funciare mioriticului, în primul rând a limbii: „Vai nouă, Muma Pădurii că graiul tău a ajuns de ocară, jandarii îi întorc pe dos toate vorbele, cum au întors cămașa lui Hristos”. Limba strămoșească e resimțită în repetate rânduri ca definitorie pentru identitatea națională: „Numai de n-ar trebui să ne schimbăm și legea și limba”, tentativa de a o elimina stârnind reacția promptă a moșilor: „Când Koșut a spus că în Ungaria Mare vor vorbi ungurește și pietrele, s-a stârnit un murmur între popoare. Numai poporul pietrelor n-a protestat. Numai pietrelor le e totuna ce limbă vorbesc, pietrelor și lui Dragoș”. Deputatul român în parlamentul din Pesta, Ion Dragoș, va susține, fără succes, dezideratul conform căruia „creștinilor adevărați le e totuna ce limbă vorbesc” și, ca o ironie amară, va sfârși trădat de Koșut, aliatul său, și ucis de moși, poporul său.

Reacția violentă a lui Avram Iancu și a moșilor din piesă este determinată de intuiția infrarațională conform căreia apriorismul românesc se află în pragul dezintegrării. Avram Iancu imaginează un tablou apocaliptic aflat de acum în descendența unei tradiții în dramaturgia lui Lucian Blaga: „La fiecare cotitură de drum, și tot la șapte zile odată, cineva aruncă secera morții între noi. Trăim în împărăția morții”. Ca o reacție elementară și necesară la un asemenea pericol suprem, ultim, moșii devin actanții unei revigorări a instinctualului primar, ancestral, a „poruncilor sângelui care se apără!”. Asistăm la o înfruntare trans-umană și trans-istorică a două principii antagonice (dacă nu antinomice), stihialul absolut, întruchipat în jandarii unguri, și contingentul valorizant, umanizat în mioriticul moșilor. Acest spațiu se impune a fi apărat cu orice preț

întrucât păstrează reminiscențe magice primordiale: „... munții de la miazănoapte cu poienile fără prihană. (...) Vorbesc munții și vorbesc apele. Își trimit povești și visează mărire. Toți mocanii și toți românii sunt pătrunși de un singur duh!”. Altfel spus, mioriticul constituie arhetipul original, monada pe cale de a fi nimicită: „neamul nostru cel fără vârstă ca soarele, ca apa și ca muntele”. Caracterizați drept „lunatici împărăției și robii somnului”, moții par a fi trăiți de daimonie, luna și somnul fiind simbol și respectiv mediu care extrapolează fondul ancestral, instinctual, inconștientul. Acești moți sunt proiectați în absolut, având acces dincolo de margine: „Acolo, după cele din urmă muchi stau la pândă moții cu înfrigurare, arhangheli”.

Dintre moți, Avram Iancu devine exponent justificat al reacției de apărare, întrucât este un inițiat și ipostază umană consacrată de transcendență. Pe tot parcursul piesei eroul exprimă, conștient sau inconștient, setea de absolut; de la replici vagi, aluzive, precum: „Deschide fereastra, fetițo, să intre stelele”, care sugerează setea de spații vaste, nostalgie a infinitului, a saltului ontologic, până la altele de o concretețe sumbru-premonitoare, cum ar fi referirea la cele două instrumente (cu valențe șamanice) de care eroul nu se desparte, fluierul și pistolul: „Unul din cei doi gemeni visează și cântă (își pune fluierul la brâu) celălalt stă la pândă și făptuiește. (Își pune pistolul la loc)”. Eseistul Lucian Blaga afirma: „sunt deci două posibilități de a reda artistic «absolutul»: «liniște», «mișcare». Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace”¹. S-ar putea spune că Avram Iancu încearcă atingerea absolutului fie prin acea „absolută nemișcare contemplativă”, presupusă și implicată în timpul cântului din fluier, fie prin „goană, strigăte dionisiace”, sugerate și impuse de utilizarea armei. Se adaugă unele valențe orifice, prin muzica magică ivită din fluierul

¹ Lucian Blaga, *Probleme estetice* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București. Editura pentru Literatură, 1968, p. 74-75.

său, cu precizarea că și orfismul (care implică oricum sugestia morții), ca dealtfel și apolinicul și dionisiacul, este sensibil modificat ca viziune în dramaturgia autorului, prin introducerea fatalismului. Bunăoară Avram Iancu ezită, spre diferență de Orfeu, să opteze pentru una dintre cele două direcții posibile, înainte sau înapoi, și astfel adastă o vreme, cum dealtfel o făcuseră și ceilalți protagoniști ai dramaturgiei autorului, Zamolxe, Popa, Manole etc. „Pentru Iancu viitorul e tulbure și drumul nesigur. Am pornit și eu pe un drum tulbure și spre un viitor nesigur. (...) Pot s-o iau iar înapoi, după cum pot să merg și înainte. (...) să mă întorc sau să merg înainte? Că aici sunt parcă tocmai la o cotitură.”. Încă se mai află în impas și ezită indecis, întrucât este speriat nu datorită absenței vreunui destin rezervat sinelui, ci din cauza dificultății posibil insurmontabile în a-l îndeplini. „Grea e, Erji, steaua mea că trebuie s-o tot mut de pe un umăr pe altul”. Recunoaștem destăinuirea lirică din *Biografie*: „De pe un umăr pe altul / tăcând îmi trec steaua ca pe o povară”. Deși nu ezită a se denumi „soarele moșilor”, având conștiința investiției cu o misiune care îi transcende făptura umană, individualitatea efemeră dintr-însul, tocmai faptul că poartă și ceva din datele umanului îl determină să poposească, pentru un scurt răgaz, pe calea predestinată. Dar, din momentul în care va părăsi locul de popas incert, la modul simbolic, pășind prin fereastra care îl aștepta deschisă la cererea sa, Avram Iancu va purcede, ca un Orfeu modern, pe un drum care duce mereu înainte, spre însușirea unui destin sortit, inerent.

Pe de altă parte Avram Iancu are intuiția transformată în conștiință că, la un moment dat, parcursul său în această faptă consacrată de instanța supremă va ajunge la un epilog, sinonim cu sfârșirea de sine: „Legende sunt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului”. „Încă” nu întrezărește inexorabilul faptului că dacă s-a ivit din legendă (episodul păsării măiestre), tot în legendă trebuie să și revină, și astfel să dispară ca personaj real, să cedeze locul omului din istorie eroului din mit. Drama sa este drama inițiatului în absolut, care nu poate opera cu jumătăți de măsură:

„Tată, sunt bolnav de toate faptele”; „Vreau să fac totul eu. Vreau să merg. Vreau să merg până la capătul drumului. Trebuie! Trebuie să mă duc până la capăt. (...) Vreau să știu cel puțin, vreau să știu cel puțin că nu am lăsat nimic neîncercat”. Postura sa tragică derivă tocmai din paradoxala neputință a oricărui inițiat de a merge până la capătul drumului, punctul terminus fiind inviolabil, în caz contrar ar epuiza misterul. Rolul său este tocmai acela de a întreține și a potența misterul, conform principiului zero și minus cunoașterii luciferice. Neacceptarea acestui aparent ingrat statut îl proiectează în destrămare ontologică. Uneori cunoaște tentația liberului arbitru: „nu sunt sluga nimănui”. Dar, asemenea celorlalți eroi ai dramaturgiei lui Lucian Blaga, se vede în cel din urmă nevoit să se recunoască subordonat unei autorități ontice, care îl trăiește prin daimonie: „Soarta cine și-o ocolește? Din părinți și moși ne-am mistuit cu toții după altceva, după nu știu ce îndemn înscris în făpturile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pământ, dar cu capul ridicat spre tărie și cu ochii în altă zare!”. „Altă zare” este tocmai dimensiune transumană, a onticului, a cosmicului, a veșniciei, a absolutului, iar „îndemnul înscris în făptură” este fatalitatea. Fatalitatea este acceptată progresiv de Avram Iancu, de la atitudini individualiste precum „Eu pun totul în acest joc al sorții”, până la „Fără condiții se primește în lumea asta numai steaua cu care ne naștem! Înalță sau joasă, steaua vieții și a morții!”.

Acest demonic devenit fatalitate în cazul „demonicilor reprezentativi” determină „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”¹. Este întocmai traseul parcurs de Avram Iancu, regăsit în *Faza a treia* a dramei după doar trei ani, răstimp în care însă fatalitatea demonică și-a spus cuvântul: „îmbătrânit prea devreme, slăbit și ars de-un foc lăuntric”. Cu toate acestea eroul nu abdică de la ideal: „Pe tine nu te vindecă nici o dezamăgire! Pe tine nu te vindecă

¹ Idem, *Demonicul ca fatalitate în Daimonion*, apud Lucian Blaga, *Zări și etape*, ediția citată, p. 233.

nimic". Că își depășește condiția umană, Avram Iancu o știe, deși nu și-o poate explica: „Cum s-a făcut că ai aprins în vatră tânără foc așa de mare, unde ai uitat măsura, mumă?". Întrebării sale, retorice, nu are cine să îi răspundă acum și aici, muma sa omenească fiind demult trecută în neființă, iar „mumele sfinte – / luminile mii / mume sub glij" din *Epitaf* îl așteaptă „dincolo de margine". Revenirea la increat, la neființă, Avram Iancu o intuia premonitoriu încă de la începutul dramei: „Îmi vine mai curând să fluier a înmormântare". Fluierul constituia instrument șamanic de netezire a drumului către cel de al doilea mormânt al viețuirii efemere și în *Cruciada copiilor* și în lirica autorului, prin *Fiu al faptei nu sunt*: „câteodată prin fluier de os strămoșesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte". Dacă odinioară refuza să intre în legendă pentru a nu păși astfel în mormânt, acum eroul ajunge să își identifice propria vatră cu un mormânt, ceea ce denotă primul pas al acceptării destinului care i se va împlini prin renunțarea la individualitatea umană: „Casa noastră adăpostește un om cu sufletul ucis de făgăduieli prea înalte și neîmplinite!". Se constată irosit, consumat ca om fără a fi reușit să confere visului său contur. „Eu nu mai sunt" afirmă Avram Iancu și într-adevăr, „acest tânăr și trist duh al pădurii" încetează a mai exista, asemenea lui Zamolxe, „tânărul veșnic păduratic". Misiunea lui ca entitate și individualitate umană ia sfârșit, împovărată de „sufletul și soarta unui neam întreg" al cărui exponent a înțeles a fi, pe care a dorit să îl proiecteze în absolut, printre chipurile veșniciei: „Vrem și noi românii un petec de cer deasupra noastră!".

În tradiția folclorică umbra este receptată ca ipostaza invizibilă a individului, imaterialitatea însuflețită a sinelui. Or acum umbra îl părăsește pe Avram Iancu: „Iancu nu e Iancu. Iancu cel adevărat a jertfit totul (...). Acel Iancu – acel Iancu – a plecat. Aici în prag a rămas cineva. (...) Spuneți-mi – spuneți-mi – să știu și eu – cine? Că umbra a plecat și intră în munte, și pe urmă în alt munte...". Asemeni lui Manole, care jertfise totul, lui Avram Iancu nu îi mai rămâne „decât" să își jertfească propria viață pentru a intra în legendă, pentru a reveni în mit, în absolutul din care s-a ivit. Umbra

care se îndepărtează intrând în munți tot mai îndepărtați este sufletul protagonistului, elevat într-un itinerariu metafizic, al cunoașterii luciferice. Încă „mai lungește ziua cu fluierul”, dar omul Avram Iancu a și murit: „m-am înscris în cartea celor duși”; „Astăzi e tare greu să fii om – că s-a rupt lanțul – și-au fugit verigile în toate părțile”. Manole ceruse binecuvântarea călugărului Bogumil înainte de a se urca în clopotniță, Avram Iancu îi cere lui Popa Păcală să rostească *Tatăl nostru* înainte de a purcede în legendă: „aici e muntele! Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure – mă duc în pădure – să mă schimb. (Pornește cu pași rituali spre potecă în sus.) Muma-pădurii, muma noastră, acum mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre.”. În lirica autorului regăsim o pasăre surprinsă într-o aspirație similară cu aceea a eroului dramatic:

„Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic
și n-o vindecă nimic,

Numai rouă dac-ar bea
cu cenușă, scrum de stea.

Se tot uită-n sus, bolnavă
la cea stea peste dumbravă.”.

Dacă în *Stă în codru fără slavă* nu există nicio sugestie a vreunei promisiuni privind accesul la soteriologie, la încredințarea în absolut a păsării, în schimb în piesă este exprimată această revelație finală, într-o unitate de viziune specifică întregii creații dramatice a lui Lucian Blaga, de la misterul păgân *Zamolxe*, prin iluminarea dacilor după uciderea profetului, până la *Cruciada copiilor* prin moartea inițiatică a copilului Radu. În *Avram Iancu* Popa Păcală are convingerea că „s-a ridicat aici împărăția noastră – o minune, numai

lumină și numai a noastră!”, altfel spus destrămarea vieții protagonistului va avea un ecou valorizant, împlinirea visului său, (re)instaurarea apriorismului românesc de către neamul al cărui „geniu etnic” va fi întreținut și potențat tocmai prin dispariția eroului istoric în datele mitului: „Iancu nu e numai exponent istoric al unei tragedii politice, sociale și naționale, el este profetul, spiritul zaratustrian, supus «veșnicei reîntoarceri»; reîntrupându-se în pasăre, Iancu moare numai ca om, în spirit rămânând etern, căci el a adus «o lege nouă», pe care, dacă n-a realizat-o, a dat-o totuși oamenilor ca pe un suprem ideal”¹.

Avram Iancu este, poate, cea mai complexă provocare a dramaturgiei lui Lucian Blaga, întrucât autorul și-a propus extrapolarea, valorificarea și redimensionarea (uneori chiar resemantizarea) unei diversități deconcertante a dimensiunilor culturii și civilizației: istoria, folclorul, mitul, estetica, metafizica, având ca mobil exprimarea, o dată în plus, a acelei „presupuse mentalități ancestral autohtone”², a spiritualității mioritice, matrice a apriorismului românesc. „Mitul dramatic *Avram Iancu* demonstrează modalitatea estetică a transfigurării mitice în virtutea unei structuri poetice implicată în mitul folcloric, piesa nefiind numai «un poem și o metafizică sensibilizată, o concepție tragică a personalității expusă sub formă dramatică» [Pompiliu Constantinescu, n. a., L. B.], ci și opera unui mare poet, creator de mituri dramatice, în spiritul teatrului nou.”³. Prin apelul la mit și fatalitate se poate argumenta apartenența eroului la condiția tragică: „În acest fel este tragic Avram Iancu în teatrul lui Blaga, ca erou mitic el fiind simbolul unei forțe ce trebuie să lupte nu numai cu oamenii, ci cu o întreagă istorie, căreia el vrea să îi schimbe cursul ; cu singurul rezultat, tragic în esența lui umană, că el este coborât de oameni din mitologie în istorie, pentru ca, înfrânt de inerția istoriei, să reentre în legendă. Oamenii îi

¹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 240.

² Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.

³ Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 171.

păstrează amintirea de abia în această formă, el devenind un erou, așa cum era așteptat să fie, numai prin înfrângerea lui.”¹.

Incertitudinea care poate persista cu privire la dimensiunea tragică a dramaturgiei lui Lucian Blaga este întreținută de unele aspecte irefutabile, cum ar fi predestinarea eroilor mitici și eșuarea ontologică a acestora, impusă de logica fatalității. Deși poate să pară că autorul are o *viziune* tragică, teatrul său nu aparține tragediei, fie că dramaturgul își propunea sau nu să revitalizeze specia, altfel absentă în cultura mioritică. Un posibil răspuns la această dilemă îl oferă Doina Modola, care susține că Lucian Blaga „institue norme noi, ca manifestări ale spiritului contemporan în estetic, respectiv în creația artistică. Este și motivul pentru care, în ciuda faptului că piesele sale se raportează la tragedie, el preferă forma misterială, mult mai liberă și permisivă.”². Complicarea formulei și a viziunii de creație dramatică prin aspecte confine tragicului derivă predominant nu din opțiuni estetice, ci din imperative care țin de antropologic și metafizic: „Blaga își justifică metoda creatoare din această perspectivă a filosofiei culturii, care dirijează mijloacele sale formative. Modalitatea care structurează dramele sale este în permanență această raportare stilistică și antropologică realizată în perimetrul culturii românești, urmărind reconstituirea vechilor perioade în spiritul contemporaneității.”³. Din această perspectivă, Doina Modola consideră că toate creațiile dramatice ale autorului, cu excepția pieselor așa-zis „psihanalitice” ale anului 1925, ar fi „expresia în estetic a acestei concepții cultural-antropologice, anterioară chiar clarificărilor teoretice”⁴. Forma – și formula – dramatică prin care Lucian Blaga își exprimă concepții și atitudini extraestetice este cea a misterului: „Toate acestea îi îngăduiau lui Blaga crearea similară, în deplină autonomie, a unei forme de mister istoric, foarte adecvată facturii mitice a subiectelor și temporalității

¹ *Ibidem*, p. 174.

² Doina Modola, *op. cit.*, p. 200.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

vagi și foarte actuală prin polisemie și polifonie. Prin conotațiile sacre și sacralizatoare, misterul corespundea finalităților de evocare poetică și de glorificare mitică a eroilor și a marilor evenimente care au marcat evoluția etnică.”¹.

Dramaturgul Lucian Blaga a fost mult mai preocupat de exprimarea „geniului nostru etnic”, a apriorismului românesc, decât de instituirea în literatura română a unei specii dramatice primordiale, mai ales în contextul în care susținea, înaintea lui Eugen Lovinescu, necesitatea unei mutații a valorilor estetice (prin reconsiderarea conceptului însuși de „estetic”), în *Starea estetică și normele artistice*, primul studiu al volumului publicat în 1924, *Filozofia stilului*: „Încercările de până acum de a defini esteticul au luat prea puțin în considerare lărgirea esteticului prin fapta revoluționară a unui artist. S-a ocolit sistematic momentul rodnic, singurul poate, care ar fi dus la țintă.”². Speculând, se poate afirma că, apelând la „fapta revoluționară” a lui Avram Iancu și a celorlalți eroi mitici ai dramaturgiei sale, Lucian Blaga „lărgeste esteticul”, într-o formulă care pornește de la viziunea tragică pentru a se împlini în misterul mitic, prin asimilarea istoricului într-o accepțiune mai amplă, personală: „Astfel, Lucian Blaga realizează în mod original, pe canavaua unei structuri teatral dramatice (un «fenomen original» sau fundamental care s-a născut și a renăscut de-a lungul timpului) propria sa epopee națională. Ea este alcătuită dintr-o suită de secvențe cheie ale dezvoltării unui neam, care au jucat un rol însemnat și glorios în epoca antică, conservându-i mai apoi, în Evul Mediu, în Renaștere și în timpurile moderne, traseele esențiale ale credinței, datinei, simțului metafizic, creației, înscriindu-se legitim în concertul culturilor europene majore. Întreaga dramaturgie blagiană este dedicată acestei demonstrații.”³.

Dilema rolului pe care omul îl îndeplinește stoic în concertul tragic al absolutului constituia o preocupare a lui Lucian Blaga încă

¹ *Ibidem*, p. 210-211.

² Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, București. Cultura Națională, 1924, p. 3.

³ Doina Modola, *op. cit.*, p. 211.

de la debutul său în „filosofie”, prin aforismele din 1919. Tot acolo intuia și că nu vom avea niciodată certitudini: „Tocmai mișcarea cea mare, mișcarea dimpreună cu pământul în spațiul cosmic n-o simțim. Tot astfel nu simțim nici ce se întâmplă cu noi din punct de vedere metafizic, care-i rolul nostru în tragedia sau comedia cosmică.”¹. Cincisprezece ani mai târziu, în *Avram Iancu* ecoul acestui aforism răzbate estetic: „Aieveya ori numai nălucă?”.

¹ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, apud Lucian Blaga, *Zări și etape*, ediția citată, p. 32.

IX. *Arca lui Noe*

Fârtate și Nefârtate: onticul dual antinomic

Dacă în *Avram Iancu* umanul era mitizat, în *Arca lui Noe* miticul este umanizat, această coincidență a opozițiilor la finele dramaturgiei blagiene relevând poate cel mai frapant preocupările febrile ale filosofului în a-și revela absolutul, fie prin proiectarea contingenței în transcendență, fie prin constatarea absolutului în descendență. *Arca lui Noe* reprezintă un efort suprem în acest sens, întrucât ambele perspective se regăsesc îngemănate și potențate ca arhetip, timpul acțiunii „în preistorie”, acel timp mitic al începuturilor esențiale și eterne, obligându-ne la o reconsiderare a onticului și a ontologicului ca expresii spirituale ale paradigmei fondului absolut. Asistăm la o imposibilitate funciară de abordare estetică a unui produs literar în care „tema, personajele, timpul acțiunii sunt mitice”, în care „« puterile » cu identitate schimbătoare din *Meșterul Manole* sau din *Cruciada copiilor* apar aici distincte și figurate antropomorfic”¹.

„Eresurile bogumilice, fertile în felul lor, au căzut oarecum la întâmplare și pe pământul locuit de români, au căzut ca niște semințe de păpădie cu soarta poruncită de vânt (...). Bogumilismul, credință

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București, Ed. Minerva, 1986, p. LV.

hotărât dualistă, susținea că în lume se bat două principii, al Binelui și al Răului, izbânda finală a unuia sau a celuilalt atârând în bună parte de hotărârea omului de a da concursul său luminii sau întunericului (...). Bogumilismul este la noi eres visat, iar nu eres organizat. Ideile bogumilice au pătruns la noi în folclor. O seamă de motive bogumilice și-au găsit la noi răsunetul în legende cosmogonice, cari circulă în popor până astăzi”¹. Aceasta constituie perspectiva prin care se pot decodifica corect intențiile autorului în construirea ultimei sale drame publicate. Faptul că punctul de plecare îl constituie o legendă cosmogonică populară o recunoaște Blaga însuși: „Constrâns să trăiesc un timp a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns din fundul unei văi, cu munți ce închideau zarea jur împrejur, izbuteam să largesc indefinit orizontul cel puțin cu închipuirea. Și mă împresurau cu semnificații proprii unui cosmos legendar. (...) Subiectul mi-l oferea o veche legendă populară, care trebuia să fie bogat amplificată spre a putea forma canavaua unei piese. Legenda, ca un arbore, trebuia să-și mai alcătuiască o coroană mare și deasă, care să miroasă a frunză verde. Legenda populară, sumară, descărnată, vorbea despre biblicul Noe, cel chemat să-și clădească o arcă în vederea potopului. Spre deosebire de cele cuprinse în scriptură, legenda împletește viața și intențiile lui Noe cu o acțiune pusă la cale din partea Diavolului, cu gând de a zădărnici forța salvatoare ... Legenda se preta din cale afară la alcătuirea unui «mister teatral» (...). Legenda se transformă în mit, ce se localiza, uneori cu trăsături de crud realism, aici, în acest cătun. Presimțeam că subiectul meu cosmic într-un fel, avea să absoarbă în sine toată atmosfera acestei așezări omenești, care era aceea a unui sat românesc cu viața mai veche decât istoria omenească și în atâtea privinți și mai presus de orice «istorie». Și personajele, întrezărite și rotunjite după necesități ale creației poetice, intrau ca de la sine în drama închipuită, pe motivul legendar al lui Noe. Legenda,

¹ Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în vol. *Isvoade*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 207-208.

cu lupta tăioasă dintre bine și rău, era desigur de obârșie bogumilică”¹. Așadar, Lucian Blaga apelează la o legendă folclorică și, implicit, la credința bogumilică, o adaptare creștină a unei străvechi filosofii și spiritualități a culturii și civilizației, un izvor cert fiind dualismul persan. Dar deopotrivă folclorul și bogumilismul recuperat din acesta nu sunt decât datele de suprafață ale esenței preocupării dramaturgului în *Arca lui Noe*, dramă care reconfigurează un mit cosmogonic, până la a se identifica cu un „mit original”², eres arhetipal care, pentru Blaga, se constituie în mitul original, dimensiunea spirituală matrice pentru întreaga configurație a onticului și ontologicului. Și pentru aceasta Blaga apelează la evenimentul preistoric al potopului, diluviu biblic doar în aparență, căci povestea se regăsește obsedant în toate culturile preistorice. Meritul biblic este acela de a fi asigurat legendei perenitatea, întrucât „ceea ce trebuie să spunem, răspicat, este că miracolul istoric al creștinismului se datorește în primul rând capacității sale de salvare a numeroaselor tradiții, credințe și ritualuri străvechi; de salvare, iar nu de simplă asimilare”³. Creștinismul în *Arca lui Noe*, la fel ca oriunde altundeva în creația blagiană, constituie doar o etapă târzie și problematică a unei „presupuse mentalități ancestral autohtone”⁴, „geniul nostru etnic”⁵ neputând fi revelat de ortodoxism în exclusivitate. Și de aici apelul la mitologia originală, care, în raport cu creștinismul, va lua conotațiile unui eres. Eres, dar care exprimă spiritualul autentic. De ce potopul? Pentru că datorită lui ființăm noi, civilizația de astăzi: „Apele simbolizează suma universală a virtualităților; ele sunt Fons et origo, rezervorul tuturor

¹ *Idem, Arca lui Noe, fragment de jurnal în „Gazeta literară”, 6 iunie 1967, apud Eugen Todoran, Lucian Blaga. Mitul dramatic, Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 51-52.*

² Eugen Todoran, *op.cit.*, p.50.

³ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991, p. 476.

⁴ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuuri*, București, Ed. Anima, 1999, p. 110.

⁵ Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

posibilităților de existență; ele preced orice formă și susțin orice creație ... Contactul cu apa comportă totdeauna o regenerare, pentru că scufundarea fertilizează și multiplică potențialul vieții”¹. Potopul a presupus o nouă cosmogonie, distrugere și creație, regresivitate și regenerare, jertfă și faptă. În *Arca lui Noe* potopul constituie și prilej de revelare a înfrățirii lui Fârtate și Nefârtate, dualitatea antinomică a principiului absolut. Însă o atentă analiză a textului blagian rezervă multe alte surprize și un paradox implicit: dacă Fârtate și Nefârtate sunt frați, cine este tatăl lor?

Lumea antediluviană configurată de Blaga anunță prin ea însăși iminența unei apocalipse: „Crește spurcata, buruiiana lui Nefârtate, ca un codru pe tot întinsul! Umbli și te-mpleticești în ea, pretutindeni. Și-a făcut răutatea și nemernicia casă până unde ajunge ochiul și mai departe” se lamentează Moșul, recunoscându-l pe Diavol drept frate prin numirea acestuia ca Nefârtate. Starea de fapt a comunității are unele ecouri din dramele blagiene anterioare: „-n sat femeile nu mai nasc deloc” este o postură mai gravă a impasului din *Meșterul Manole*, unde „copiii nu mai cresc și țâța femeilor nu mai dă lapte”. Femeile nu mai nasc întrucât și le-a adjudecat pe toate Nefârtate, care, fiind sterp, va condamna întreaga comunitate la extincție sigură. Și aici întâlnim o primă sugestie paradoxală a similarității dintre faptele celor doi frați: lumea oricum s-ar fi îndreptat către extincție, datorită lui Nefârtate, iar potopul Moșului nu va face decât să grăbească această neantizare, oferind însă și promisiunea unei ulterioare fecundități. Prin urmare, ceea ce urmărește unul, desăvârșește celălalt, în înțelegere tacită sau în concurență acerbă, în care nu va exista învins sau învingător din simplul motiv că unul fără celălalt nu poate exista: „În cele mai multe legende ale noastre se spune că «la început», adică mai înainte de a fi lumea cu toate ale ei, ființau doi frați: Dumnezeu și Dracul, «Fârtate» și «Nefârtate». În afară de aceștia nu mai era nimic, sau cel mult

¹ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 199-200, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 55.

biblicul noian de apă (oceanul cosmic din viziunile sumero-babilionene). În legendele noastre, cari potrivesc în tipar dualist conținutul Genezei, Fârtate și Nefârtate reprezintă principii diametral opuse: Binele și Răul, dar Fârtate și Nefârtate sunt socotiți ca «frați», ca ființe din aceeași tulpină. Dualismul bogumilic și-a pus pecetea pe aceste principii, întrucât numele de Fârtate și Nefârtate cuprind afirmația și negația, ridicate la rang de puteri cosmice. Totuși în legendele noastre Fârtate și Nefârtate nu luptă unul cu celălalt categoric, dramatic și fără concesii. Posibilitățile dramei cosmice sunt date o dată cu cele două nume, implicând tendințe, semnificații, caractere. Mitul ia cel mai adesea înfățișare de snoavă. Fârtate și Nefârtate sunt puși în situația de a «colabora»; ei își pun probleme și croiesc împreună proiecte: datorită firii lor ei ajung însă mereu să se «lucreze» unul pe celălalt. Cele două principii personificate în Fârtate și Nefârtate s-apucă împreună de același lucru, dar ei se căznesc neconținut să se scoată din joc unul pe celălalt. Nefârtate încearcă să păcălească pe Fârtate la fiecare pas, dar isprăvile sale n-au ascuțit și sunt adesea întoarse spre bine de Fârtate. Lucrurile și situațiile de la origine sunt văzute ca de un țăran mucalit¹. Practic aceste afirmații ale eseistului Lucian Blaga oferă datele esențiale ale dramei *Arca lui Noe*, în a cărei scenă VII de la finele Actului al treilea îi regăsim pe Nefârtate și Moș într-o discuție amicală, în care evaluează situația și stabilesc, de comun acord, planuri post-diluviene:

"Nefârtate

Poftim ia loc Fârtate – Moșule, 'ei fi oboist de drum!

Moșul

(ia loc pe laviță)

Oboseala ca oboseala, dar durerea la-ncheieturi. Mă ține de-o vreme reumatismul, răul surd, mai rău ca niciodată!

Nefârtate

¹ Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 208-209.

Nu-i de mirat, Moșule, de vreme ce se pregătește de-o ploaie cum n-a mai fost! În ajun de potop trebuie să-ndure cumplit cei cu reumatisme-n glezne!

Moșul

Ai dat cu ochii și de asta?

Nefârtate

Cât timp este femeie în lume, mai descoperi, cu hâr, cu mâr, câte ceva... Nu ți se pare, Fârtate – Moșule, că ființele despărțite în două, în bărbat și femeie, au ieșit dintr-un gând greșit chiar de la-nceput? Pentru lumea nouă, la a cărei zidire purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepi neajunsul și să pui la încercare și alte izvoare!

Moșul

(dă din cap cu resemnare)

Îți sunt mulțumitor pentru sfat, Nefârtate. De n-oi uita, m-oi mai gândi!

Nefârtate

M-abat pe a arca lui Noe. Dacă ai ceva, vreo vorbă sau veste de trimis, bucuros le-o trec.

Moșul

Mulțumesc – n-am nimic de trimis ...”

Ca „ființe din aceeași tulpină” Moșul și Nefârtate sunt confundați de Noe, în necunoștință de cauză, pe criteriul eternității imuabile a amândurora: „aș zice – parcă-parcă ai aduce puțin cu Nefârtate. Nici zilele lui, zice-se, nu le-a numărat nimeni, sau vorbind în icoane, și sacul zilelor sale e un sac fără fund”. Dealtfel Moșul are o identitate incertă, ezitând în mod programat a se autodefini drept principiul Binelui absolut, din moment ce lumea alcătuită odată de el a sfârșit într-un eșec ontologic, într-o gravă abatere de la proiectul divin. Astfel afirmă evaziv că vine: „de-aci și de mai departe” – adică de acum și de mai târziu, din lume și din poveste. Formal, valențele sacrale ale Moșului sunt aceleași cu ale Orbului și ale lui Isus-Pământul, ecou târziu al începuturilor dramaturgiei blagiene: „eu știu tot și aud tot. Eu aud și cu frunzele codrului, câte se mișcă spre miazănoapte și miazăzi, și am mii de

urechi, pe care le lipesc pe pământ și aud. Eu aud și cu urechile măgarului, care ascultă din ușă, și vezi cât sunt de mari! Mie nimic nu mi-e ascuns!“. Este aceeași divinitate imanentă, aceeași viziune panteistă asupra contingenței infuzate de ordinea sacrală, reconfigurare a viziunii lui Thomas d’Aquino și Giordano Bruno. Doar că prezența nemijlocită a transcendenței în contingent nu pare a avea vreun efect curativ în stoparea derapajului ontologiei. Prototipul umanității pare a fi un rebut, un mutant spiritual în raport cu datele originare, drept care voința Moșului va interveni cu o decizie drastică, dictată, în fond, de necesități oarecum egocentriste: dacă umanitatea creată după chipul și asemănarea Sa seamănă mai mult cu Nefârtate, Moșul însuși se află în iminența constatării propriei futilități, drept care se cere crearea unei a doua serii de ontologie, pentru a oferi o nouă șansă onticului. Această interpretare poate fi susținută prin chiar sfârșitul dramei, în care Ion, unul dintre fiii lui Noe, surprinde imaginea cerului pe pământ : „Uneori ... când plouă – și se face pe uliți câte-o băltoacă – și pe urmă se deschide iar cerul senin – îmi place atunci să mă aplec peste băltoacă. În fund se vede cerul și e așa de grozav de adânc! Adânc, adânc – că mi se strânge inima! Acu – dac-aș cădea!“. Că sămânța noii ontologii, reprezentată de Noe și ai săi, are reale șanse de a fi proiectată în absolut poate fi dedus din întrebarea, e drept, retorică, a aceluiași Ion: „din prăpastia de sus, în care nu cădem – c-o vedem numai așa – în băltoacă! Mamă, ieșind de aici, unde ne mutăm?“. Se vor muta în arcă, vehicul care îi va purta „pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților. Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou“.

În ceea ce privește contemplarea cerului în băltoacă, este o reiterare a unei metafore blagiene de la începuturile dramaturgiei sale, din *Tulburarea apelor*, unde Popa se întindea „în umbra unei fântâni/ Apele-n adânc sunt liniștite/ și de acolo mă privește/ verde, limpede, adânc – Ochiul lumii“. Acest „ochi al lumii“, precizam cu acea ocazie, se regăsește și în lirica blagiană, *Cap plecat și lezerul* fiind

doar două ilustrări în acest sens. Dealtfel *Arca lui Noe* reia multe dintre metaforele și motivele pieselor anterioare, asigurând astfel un univers tematic și ideologic specific, o constantă a viziunii autorului asupra subiectului dramatic. Dincolo de configurarea unui tărâm în pragul colapsului ontologic, a viziunii panteiste asupra sacrului și a metaforei revelatorii a „ochiului lumii”, un alt exemplu concludent îl oferă arca însăși.

Arca lui Noe este în sine o profesiune de credință și un simbol al creației. Mai mult decât atât, este asemuită cu zămisirea unei vieți umane: „Și-ți încuviințez răstimp de la crai nou până la crai nou, de nouă ori. De atâta răgaz are nevoie și pruncul spre a se clădi în pântecul femeii. Fii cu luare aminte, că arca ta aceasta va fi: zămisirea nouă în pântecul lumii”. Nu ne este greu a face o paralelă cu zămisirea bisericii lui Manole prin încadrarea în datele sale, fizice și spirituale, a vieții umane, jertfa Mirei. Așadar, revine obsedanta parabolă a nașterii creației ca zămisire supremă a vieții, în acest caz, al lui Noe, fiind mult mai evident că fapta, Creația va constitui unica șansă de mântuire a vieții în perspectiva potopului. Printr-o *coincidentia oppositorum* vom putea susține că dacă în *Meșterul Manole* viața constituia receptacul pentru creație, în *Arca lui Noe* creația constituie unicul receptacul pentru viață. Iar coincidențele între cele două drame blagiene continuă: creația și-l arogă pe Noe în totalitate: „eu de când m-am legat să clădesc arca, m-am despărțit de toate ale mele”. O replică aproape identică se întâlnește la Manole: „Înfăptuirea bisericii cere tot”. În momentul în care arca îi este devastată, Noe exclamă: „Am pierdut totul!” și își pregătește ștreangul pentru a-și lua viața. Ne reamintim că Manole a înțeles la finele dramei să-și sacrifice și viața pentru a avea acces în absolut. Inconștient, Noe repetă același gest suprem, moment în care trăiește revelația prin relevarea toacei Tăriei, instrument șamanic prin profesarea căruia își va desăvârși creația și menirea. Anterior Noe își identificase, în același context, creația cu vatra: „Am pierdut vatra!”. Unul dintre zidarii bisericii în *Meșterul Manole* realizează aceeași identificare: „dorul de ea e în noi ca un dor de casă”, cu acel prilej observând că

nu putem disocia vatra și creația în cazul creatorilor umani întrucât ei ființează ca entități în măsura în care creează casa ființei. Până la un anumit punct putem susține că Ana manifestă o profundă neîncredere în autenticitatea creației lui Noe și apără în fața acestuia firescul vieții, asemănător cu pledoaria Mirei în fața lui Manole: „Grămadă netrebnică de bârne. Lemn ieftin vrea Moșul (...). Săriți oameni buni, să se curme odată nebunia asta! Săriți, să se facă sfârșitul visului rău!”. Dar Ana este indusă în eroare de Nefârtate, iar la finele dramei acceptă, revelator, minunea creației lui Noe.

O altă coincidență a dramaturgiei blagiene o constituie atitudinea ludică. În momentul în care schițează planul arcei, Noe se explică disimulând: „Mă joc”, „ca unul care croiește un vis nerod”. Am relevat importanța ludicului în cazul copiilor daci din *Zamolxe* și al zidiri Mirei în *Meșterul Manole*. Ludicul rămâne adeseori unica posibilitate de a emite adevăruri supreme sau de a înfăptui absolutul. Pentru a detensiona nefirescul, supranaturalul întâmplărilor Firii, Blaga apelează la proiectarea esențelor conceptuale și factologice în dimensiunea evazivă a ludicului și a infantilului. În *Arca lui Noe* nu numai că asistăm la planul unei alcătuiți de basm, dar chiar cel care va înfăptui alcătuirea este în mod repetat considerat copil: „soțul meu să rămână tot copil, mai copil decât copiii noștri ...”, „Tu ai rămas copil, Noe, tu esti mai copil decât copiii tăi!”, „a căzut Noe în doaga copiilor!”, „Dai în mintea copiilor”, „tu ca un prunc ce ești”. Aceste acuzații nu îl sperie sau descurajează pe Noe, care le acceptă senin, cu conștiința că „dintre toți, Moșul pe mine m-a ales”. L-a ales pe cel mai copil dintre oameni pentru că acesta avea ontologia cea mai primitivă, pură, necoruptă de relele sălășluite între semeni. Cu acest cod genetic nealterat, primar, păstrat în date originare, Noe poate servi drept părinte al unei noi etape a umanului, el va împământenii o lege nouă, cum intuiește corect al patrulea jude: „Asta înseamnă că Noe mai umblă și cu alte gânduri – ascunse și acelea ca multe ale sale! Să răstoarne poate că rânduielile statornicite de totdeauna, să intre într-o zi pe neașteptate și cu puterea în ele, cum a intrat cu secura în stejriș!”. Însă toate faptele lui Noe sunt

justificate de consacrarea sa de către un principiu superior, absolutul: „inima ta bate în cer, nu pe pământ” îi decretează Moșul de la prima întrevvedere. Și astfel revenim la daimonia arhiprezentă în creația blagiană, amplu argumentată în capitolul referitor la *Meșterul Manole*. Noe face parte din acea largă familie a personajelor blagiene trăite și predestinate de ontic: „ne-a ales! Pe mine. Și pe tine și pe cei doi ai noștri” se extaziază Noe în fața Anei, credință de la care nu va renunța pe tot parcursul dramei: „Eu stau sub poruncă mai mare”; „N-am încotro. Poruncă mai înaltă. Eu trebuie să mă supun.”; „Eu am lucrat din poruncă mai înaltă. Ceea ce s-a întâmplat a fost forță majoră!”. Fatalitatea demonică exprimată de Noe, „adevărul acesta este. Eu am fost vârat fără de voie și fără putință de împotrivire într-o înlănțuire de fapte mai tari decât noi toți. Sunt rob și mă ostenesc sub silnicie cerească!” este foarte asemănătoare cu cea mărturisită de Avram Iancu sau de Meșterul Manole, care se considerau „unelte” ale unei puteri mai mari, cum dealtfel sunt toți eroii dramatici blagieni. Ocazional și în *Arca lui Noe* își află loc tentația liberului arbitru, paradoxal numită chiar de Moșul: „Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus într-o slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli, și mi le încurcă mai ales pe ale mele – că astăzi nu mai știu nici eu, dacă ea e un bine sau nu! Luându-mă după tot ce-au făcut făpturile astea de Duminică din ea ... ei, dar precum îți spuneam: asta-i cu totul altă poveste!”. Liberul arbitru încurcă planurile divine întrucât slobozenia îi oferă omului șansa de a alege, iar a alege te transformă în potențială victimă a daimoniei antinomice. În *Arca lui Noe* poate mai mult ca în oricare altă dramă blagiană Satanicul este clar exprimat prin antropomorfizare, Nefârtate fiind, la fel ca Moșul, un om, sugerându-se astfel „tulpina comună” a amândurora. „Eu sunt umbra Moșului” e afirmația cea mai gravă a lui Nefârtate, umbra, cu un rol esențial în *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*, fiind, în concepția populară, ipostazierea ființei invizibile din individ, este sufletul sinelui, imaterialitate funciară, dar de nestăpânit. Așadar, nu doar că Fârtate și Nefârtate rămân indisolubil legați, Nefârtate nici nu poate fi

stăpânit, iar Fârtate ar fi o sterilitate ontică fără fratele său. Viziunea bogumilică se complică enorm în accepțiunea blagiană. Moșul e „strămoșul tuturor strămoșilor” care vine „de-aici și de mai departe”, adică monada arhetipală. Dar Nefârtate fiind umbra sa, se presupune că și acesta datează de la aceleași bune începuturi, fiind la rândul său „strămoșul tuturor strămoșilor”. Diferența esențială între cei doi frați arhetipali ar fi recunoașterea Moșului de către Noe ca pe unul de-al lor, iar a lui Nefârtate, nu: „Mai întâi nu l-am ghicit, căci nu se deosebea cu nimic de noi. Un moș oarecare, cu opinci roase și peticite, cu cioareci de lână și cu pieptar înflorit bătrânește, cam prăfuit și nici măcar așa de curat cum suntem noi, când ne primenim de duminică. Cine ar fi bănuie că Moșul era El?”. În ceea ce îl privește pe Nefârtate, la prima apariție a acestuia, Ana îl sancționează prompt: „nu pari de prin părțile noastre!”. Nu este de prin părțile vetrei, dar se poartă „ca și cum aș fi acasă pe lângă orice vatră!”, adică are potențele de a realiza intruziunea în ordinea umanului oriunde și oricând, asemenea experiențelor din toate celelalte drame blagiene, inclusiv și mai ales pantomima. Figura umană de întrupare a acestei daimonii străine firii este în acest caz Simion, cine altul decât fratele lui Noe. Acesta profanează mormântul mamei, lumile congenere: „Într-o seară, mai ieri, alaltăieri, unul din cei doi frați se duse în progadie, și supărat că bătrâna nu i-a făcut parte mai mare decât fratelui, începe să bată cu biciu mare și lung mormântul mumeșii și-l biciui toată noaptea, până când se auzi ca un geamăt surd din pământ!”. Profanări similare se mai petrecuseră în *Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*. Tot Simion este acela care va conduce alaiul uman ce va distruge arca lui Noe în finalul dramei. Dar nici Simion și nici stăpânul său, Nefârtate, nu vor zădărnici planurile Moșului și ale lui Noe: arca se va reface printr-o minune, iar omenirea va beneficia de o nouă șansă de regenerare post-diluviană.

O altă caracteristică a dramaturgiei blagiene o constituie momentul și locul de răscruce, al încercărilor supreme. *Arca lui Noe* nu constituie o excepție. Mai întâi, moara lui Noe are anumite valențe aparte: „La moară se macină, după cum’i fi băgat de seamă,

nu numai grâu și porumb, aci se macină și toate zvonurile, care umblă de la o curte la alta, și toate veștile, care își dau întâlnire prin părțile locului”, e spațiul în care bântuie vânturi antagonice, „unul de amiazi și altul mai domol, de seară”. Moara lui Noe este un spațiu magic, înrudit cu cetatea de hotar din *Cruciada copiilor*, cu Țara moșilor din *Avram Iancu*, este acel „pământ de cumpănă”¹. Dacă Moșul identifică „tărâmul de cumpănă”, Nefârtate va exprima răscrucea timpului: „Acu se apropie iar o răspântie cu primejdii. Căci drumurile noastre se întretaie și se ciocnesc, din când în când. La încrucișare, se va vedea care pe care!”. Așadar asistăm la un moment de răscruce al onticului dual și antinomic, moment în urma căruia evident că reconfigurarea nu poate fi schimbată în datele esențiale: Fârtate și Nefârtate nu se vor înfrunta ireconciliabil, ci, mai degrabă, vor colabora complementar pentru a institui „un nou început”. „Vremurile ajung la cotitură, mersul lumii la răspântie”: se creează o nouă lume, dar din discuția resemnată a celor două puteri absolute nu reiese sigur că noua configurație va fi îmbunătățită. Ba dimpotrivă, căci nici nu ar avea cum: Fârtate și Nefârtate și-ar nega astfel identitatea specifică, în lipsa contrarului complementar.

Se cuvine să semnalăm și incidența unei stări metafizice incerte care se exprima în *Avram Iancu* prin sintagma „aievea ori numai nălucă?”. Acolo incertitudinea funciară conducea identitatea spirituală a eroului înspre destrămare și-l proiecta în tragic. Aici rolul său este altul, acela de a asigura o permanentă pendulare între caracterul de eres al întâmplării, de fantasmă populară neortodoxă, și acela de arhetip ontologic și ontic originar. Nesiguranța este legată în primul rând de identitatea fizică a Moșului.

”Ana

... Era o arătare!

Noe

Ce arătare, Ana? Era aievea! Aievea ca pământul care ne ține”.

¹ *Idem, Apriorism românesc în vol.cit.*, p. 218.

Interesant că Noe, pentru a argumenta credibil pogorârea divinului în contingentă, îl compară și identifică pe Moș cu pământul, dimensiune mult mai comună și familiară omului arhaic decât cerul. Speculațiile ne pot conduce către relația dintre uranic și htonic în dramaturgia blagiană, către perspectiva sofianică a invaziei solare în receptacolul contingenței. Dar, dincolo de acestea, se ivește conștiința intuitivă a lui Noe că cel care-l ține pe el și pe semeni este pământul, și de aici putem argumenta că Noe are o legătură funciară cu pământul, pe care simte că nu are cum să îl abandoneze, este determinat să supraviețuiască oricărei dezrădăcinări de htonic, inclusiv potopului, pentru a se reîntoarce veșnic la vatră. Este o situație similară cu cea a Vochiței din *Înviere*, străbătută de un fior în pragul casei înainte de a se înstrăina: ambii, Vochița și Noe, sunt oameni primordiali, ai vetrei originare, la care se vor întoarce indiferent de mersul vremurilor și al zodiilor obscure, și ei exprimă această predestinare esențială la modul inconștient, dar suficient: Vochița e încercată de un fior în pragul înstrăinării de satul natal, iar Noe absolutizează pământul care „îl ține”, reperul suprem cu care îl poate compara pe Dumnezeu, în pragul diluviului universal: „Și-au ieșit lucrurile din matcă, Simioane! Muierile trăiesc cu acela, vacile alăptează șerpi, se dărâmă vetrele, se-nveninează fântânile, fiii biciuiesc mormintele mumelor!”. Apocalipsa este generalizată la toate nivelurile: al vieții, întrucât născătoarele de viață se țin cu un principiu sterp, iar de la uger se alăptează același principiu al extincției; al spiritualității, întrucât se destramă spațiile originare, vetrele; al cunoașterii, se spurge fântânile; al soteriologicului și eschatologicului, se profanează mormintele.

Neîncrederea în caracterul de adevăr sau de fantasmă al persoanei fizice a Moșului este întreținută în dramă de Ana: „Ascultă cuvânt de la mine – bărbate, ceea ce ți se păru aievea, a fost o arătare!”; „Dealtfel nici pe Moșul – eu nu l-am zărit, decât când da să plece și dintr-o parte. Mi se părea mai mult ca o arătare decât aievea – ”. Această atitudine are rădăcini mai adânci în cultura spirituală a omenirii și se explică prin incapacitatea omului comun, a omului în

general, de a-și recunoaște principiul sacral când acesta i se înfățișează ca entitate mântuitoare. Dacă ar fi să ne referim doar la universul biblic, Mesia nu a fost recunoscut ca atare de ai săi, și chiar după Înviere, când li s-a arătat discipolilor pe drumul spre Emau, aceștia nu l-au recunoscut inițial. Lucian Blaga nu a făcut decât să reformuleze o problemă eternă: cum își poate recunoaște omenirea Mântuitorul? În afara omului de geniu, stăpânit de daimonie, în ce măsură pot avea restul semenilor acces la absolut? Ana cunoaște un traseu al revelației, al inițierii, al încredințării și al mântuirii. La judecata sătească a lui Noe, atitudinea ei e deja nuanțată semnificativ:

„Încât astăzi știu cel puțin că Moșul e viu ca și noi. El trăiește undeva! De m-ai întreba însă unde – n-aș putea să vă mulțumesc...

Întâiul jude

Dumneata crezi cu alte cuvinte că moșul nu era o simplă arătare!

Ana

Ce arătare! E viu preacinstiților, arză-l viața pe dinăuntru!”

Divinitatea e vie, activă, potentă, dar neidentificabilă; cu toate acestea, Ana, crede, oarecum, în existența Moșului. Moșul poate fi Marele Anonim: „Și dacă n-are nume?”, sau poate doar unul din cei doi fii ai săi, întrucât „cele două principii personificate în Fârtate și Nefârtate, fiind, în ciuda oricărei adversități dintre ele, existențe în cele din urmă totuși «fraterne», oferă deosebit de fertile sugestii imaginației, care ar încerca să tâlcuiască «Începuturile». Orice gânditor, de oareșicare inițiativă ideatică, ar putea să întrebe dacă cei doi «frați» n-au avut sau n-au și un «părinte». Un atare Părinte, din care s-ar naște atât Fârtate cel bun, cât și Nefârtate cel rău, ar trebui să aibă, firește, și în substanța sa un amestec de bine și rău. Fraza cu care încep de obicei legendele sau snoavele noastre cosmogonice: «La început au fost doi frați, Dumnezeu și Dracul», își descoperă la cea dintâi privire contradicția interioară. Căci, dacă cei «doi» au fost «frați», aceasta înseamnă că mai înainte de a fi ei, a fost părintele lor. Situația are evident și unele implicații, pe care o snoavă nu-i

obligată să le pună în lumină, dar care suscită interesul oricărui gânditor. Părintele născând din sine Binele (personificat în Fârtate) și Răul (personificat în Nefârtate) nu putea să fie însuși decât o substanță cu două atribute diametral opuse. Părintele a trebuit să fie, prin natura sa, atât divin cât și demonic”¹. Ideea eseistului Blaga nu se regăsește soluționată în opera sa dramatică, *Arca lui Noe* neoferind nici o sugestie despre identitatea Părintelui ai cărui ochi unul plânge, altul râde... Cu o singură, vagă, excepție, legată de toaca Tăriei. După ce Moșul îi oferă lui Noe instrumentul șamanic, îi precizează: „Am și eu acasă o toacă la fel și numai câteodată trebuie s-o iau de după grinda albastră, la câte-o sărbătoare mare a lumii”. Așadar Moșul are o casă, o vatră natală celestă, la care putem presupune că se întoarce după periplul pe pământ. Cu toate acestea, nu pomenește nimic de părinți. Să fi murit? Părintele primordial să fi încetat să mai existe? Și atunci omenirea să fi rămas la cheremul confruntării între cei doi frați, care se înfruntă amiabil, dar etern? Lucian Blaga oferă, ca întotdeauna, drame deschise interpretării contradictorii și ineputabile.

Toaca Tăriei în sine constituie un instrument magic ce vrea să recupereze armonia originală prin apelul la fatalitate, apolinic și oniric : „Sunetul și bătaia de toacă îndrumă totul spre o rânduială și spre ajungerea țelului dat. Nu este lucru neînsuflețit și nici faptură fără grai, care s-ar putea să înfrunte vraja (...) La auzul ei, toate lucrurile, care au ieșit într-un fel sau altul din matca sau din locul ce li s-a hărăzit, din țățânilor sau din drumul, ce li s-au menit, intră din nou, smerite și prea ascultătoare, în orânduirea lor de veci (...) Toaca e cale rostită în pași și menire prefăcută în cântec. Ea nu îngăduie împotrivire și nici răzmeriță deșartă. Iată, Noe, îți dau în primire toaca Tăriei, de care ascultă zodia și fiara. Sub puterea ei totul reintră în rostul, ce i s-a hotărât și totul se-mblânzește îngânând cântecul. Cântecul ce dă măsură ființei. Cântecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc.” Ne amintim de lirica blagiană, „Dar cel ce-ascultă

¹ *Idem, Fârtate și Nefârtate în vol. cit., p. 210.*

dobândește viu contur / în armoniile treptat depline”, plenitudinea ființării în *Unde un cântec este*.

Interpretarea semnificației acestui instrument este destul de variată: „Scândura și ciocănelele de paltin sunt un instrument magic, la sunetul căruia lucrurile reintră în ordinea lumii, participă la «cântecul ce dă măsură ființei», metaforă a logosului pe care filosoful Blaga îl înțelegea ca principiu al ordinii cosmice. Lumea e dominată aici de propria ei coerență și armonie, nu de «puteri» necunoscute și înfricoșătoare. Acest clasicism al viziunii explică modul în care sunt înfățișate aceste puteri (antropomorfizate, distincte, identificate ca principii morale) și accentul pus pe imaginea lumii, pe concretul reprezentării ei”¹; „Toaca este obiectul magic care ține rânduiala lui Dumnezeu, este simbolul așezării liturgice a universului, după concepția creștină”². Cea mai corectă ne pare a fi argumentația lui Titus Bărbulescu: „El i-a dat lui Noe o «Toacă a Țăriilor», la sunetul căreia toate ființele și «zodiile» - puterile elementare ale cosmosului – trebuie să se supună la voința cerului. Este, deci, o rechemare și o repunere în ordine a acestei forțe originare, ce acționează asupra cosmosului, pe care filosofia lui Blaga o numea Cenzura Transcendentă și pe care teatrul său o desemnează într-o manieră imaginară și frapantă, sub numele de «Toaca Țăriei». În plus sunetul devine muzică. Intervenția forțelor cerești are o finalitate artistică în opera sa de artă”³. Nu este prima situație în dramaturgia blagiană unde „sunetul devine muzică”. Același fenomen se petrecea în cântecul cântărețului dac Madura în *Zamolxe* sau în timpul contemplației lui Avram Iancu prin fluierul său. „Cenzura transcendentă” este sensul esențial al muzicii ivite din harfa lui Madura, inițiat care înțelegea a le transmite semenilor necesitatea perpetuării tainei, întreținerea vie a misterului, principiul zero al cunoașterii luciferice. Fără doar și poate că Toaca Țăriei, mânăit de

¹ George Gană, *op.cit.*, p. LVII.

² Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 58.

³ Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997, p. 75-76.

posesorul ei ontic, Moșul, sau de cel ontologic, Noe, exprimă Cenzura Transcedentă, reîncadrarea zodiilor în matcă, fatalitatea.

De reținut însă că toaca nu va impune o restricție silită asupra zodiilor, trăindu-le strict împotriva voinței lor. Odată cu aflarea unui sfârșit „slobozeniei” ontologicului, toaca asigură și o plenitudine a ființării, o ataraxie sufletească, spirituală, soteriologică. Acest aspect, proiectarea în absolut prin intervenția Cenzurii Transcedente, poate fi dedus, în primul rând, prin accentul pus asupra cântecului. Valențele acestuia sunt mai mult decât orfice, întrucât la Blaga și în lirismul modern orfismul dobândește noi semnificații relevate în lucrarea de față. Cântecul reprezintă etapa finală, supremă, de rafinament spiritual la care poate aspira ființa. Însuși poetul Blaga își imaginea în momentele de extază: „Locuiesc într-un cântec de pasăre” se confesează în *Locaș*. Proiectându-te în cântec, îți asiguri supraviețuirea într-o dimensiune ascendentă contingenței și vremelniceii. Cântecul te înalță către absolut, către Tăria Moșului, într-un ilimitat cutreier.

Noe are indirect conștiința accesului la tărie prin călătoria imaginară în arcă: „arca se va ridica. Atunci vom ști că am purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților”. Această ascensiune „tot mai sus” este pluridimensională ca semnificație. Este în primul rând ontologică: „Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou. Căci s-a dat poruncă omului să se-nmulțească precum nisipul mării”. Cum deja am argumentat, se va ivi o ontologie mult purificată, apropiată de tinerețea primitivă a originalului. Prin regresie la primordial se va naște o ascendență ontologică, într-o *coincidentia oppositorum*. În al doilea rând, se poate presupune că ascensiunea ontologică va fi dublată de una spirituală, noul om va ființa într-o nouă dimensiune, sau cel puțin se va impregna cu aceasta înainte de a reveni la htonic. Este vorba de spiritualitatea uranicului „am purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului”. Am relevat importanța lexemului „încă” și în *Avram Iancu*, unde eroul se

exprima similar: „Legende sunt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului”. „Încă” nu e momentul suprem nici pentru Avram Iancu, nici pentru Noe, dar ambii știu că vor fi proiectați inerent în absolut, unul prin moarte, destrămarea sinelui, celălalt prin zămislirea de viață, împlinirea sinelui prin proiectarea vieții „dincolo” de orizont: „Suntem aleși să trecem viața dincolo de curmătură și să dobândim starea bune străluciri împreună cu El! Un veleat ia sfârșit, altul începe. Suntem aleși tu și eu, și cei doi ai noștri, să fim începutul unui nou neam omenesc! Ca Adam și Eva!”.

Arca în sine se înfiripă ca receptacul suprem al vieții, fiind consacrată de absolut, putând argumenta și aici o perspectivă sofianică. Creație străină locului și timpului acelei ontologii, nu poate fi recunoscută și acceptată de oamenii rătăciți de la zodia bună, spre diferență de pasărea maiastră din *Avram Iancu*, străjuită de Muma Pădurii, omul ancestral, inițiat. Juzii în *Arca lui Noe* nu pot pătrunde înțelesul creației lui Noe: „un singur lucru n-am putut să-l ducem până la capăt și rămâne ascuns! Ce crede bărbatul dumitale, la ce și-n ce împrejurări i-ar putea fi de folos arca aceea de sub munte, la care clădește cu zor, de parcă ar fi ținut din urmă cu biciul?! Apă mare nu se găsește prin împrejurimi cât ține zarea. Noi avem aici-un râuleț în care se-ncurcă și se opresc bușteni! Ce să începi aici cu arca? Râulețul, oricât de sălbatic, i-ar trece pe sub talpă! Iar până să dai de mare, trebuie să mergi și s-o ții pe jos, spre răsărit, un an și mai bine. Nimenea dintre cei vii ai noștri n-a ajuns până acolo”. Și nici nu va ajunge viu. Este evident că o atare vârstă a omenirii, neinițiată în taină și neconsacrată de absolut, va fi supusă extincției.

Intențiile lui Lucian Blaga în scrierea dramei *Arca lui Noe* ne par a ține de aceleași preocupări de a-și releva „presupusa mentalitate ancestral autohtonă”¹, cu precizarea că acum deplasează conștiința ancestrală în arhetipal: „În folclorul nostru se schițează însă o atare concepție. Poporul închipuia eresuri care înseamnă o abatere de la doctrina bisericească. Spiritul de gândire liberă ce

¹ Doina Modola, *op.cit*, p. 110.

răbufnea într-o asemenea abatere se rostea nu ca «învățătură», ci ca o închipuire, ca un joc exegetic în duh de legendă. Puțin a lipsit însă, doar un strop de cuget îndrăzneț și liber, pentru ca din atari motive îngăimate țărănește să se ivească o «învățătură» despre Ființa de natură atât divină cât și demonică, despre Prundul din care au crescut cei doi frați, Fârtate și Nefârtate. Puțin a lipsit să se ivească o doctrină despre Fârtate și Nefârtate, care împreună au făcut lumea și toate cele ce ființează. Lumea și toate vietățile sunt un produs, în parte de colaborare, în parte de concurență între cei doi (...) O metaforă originală de răspicate nuanțe bogumilice ar fi putut să ia ființă în gândirea noastră cândva, într-un secol îndepărtat..."¹. Lucian Blaga dă curs în *Arca lui Noe* unei așteptări funciare, exprimată anterior cu un deceniu în *Avram Iancu*: „Stau la pază că poate s-a-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe-aici de când Necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!“. Și cu acest prilej, lămurește și caracterul de eres, înclină definitiv balanța dihotomiei „aievea vs. nălucă”: „Și totuși, Ana, eu am răzbit! Împotriva tuturor neregulilor! Și înfruntând toate potrivniciile! Da, am răzbit! Arca mea n-a fost nălucă! Arca mea ați văzut-o toți! Puternică, să iei cu ea pieptiș – potopul!“.

¹ Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 210-211.

X. Anton Pann.
Dihotomie revelatoare:
Povestea Vorbei vs. Cântul mut

Ultima dramă scrisă de Lucian Blaga a rămas nepublicată antum și de aici speculațiile că ar constitui doar un crochiu. Stângăciile stilistice și aspectul de produs literar nefinisat nu pot însă constitui un argument suficient pentru desconsiderarea unui manuscris redactat de autor într-o a doua variantă, gest care presupune măcar un minim de reflexie asupra actului de creație, asumat cu responsabilitate ca atare și nemodificat până la finele vieții, timp de șaisprezece ani. Drama blagiană a anului 1945 face notă discordantă dacă o raportăm la scriitura celorlalte opt piese, excepție *Daria*, și tocmai această excepție ne poate oferi perspectiva pertinentă. Observam în capitolul rezervat *Dariei* că autorul nu s-a delimitat de drama sa psihanalitică, altfel destul de derutantă, ba dimpotrivă, o considera chiar superioară piesei *Ivanca*. Dacă în *Daria* ceea ce surprinde neplăcut rămâne banalitatea aparentă a temei și artificiozitatea replicilor protagoniștilor, în *Anton Pann* subaprecierea e determinată de simplismul, aparent și amăgitor, al dezvoltării conflictului factologic și al replicilor ce-l susțin. Într-o oarecare măsură, cele două drame se aseamănă doar prin ceea ce le descalifică: absența dimensiunii esteticului. Observam că *Daria* poate fi revalorizată dacă ne oprim exclusiv asupra esenței ideatice. Tot

nucleul ideologic salvează și drama *Anton Pann*, în acest caz importanța ei constând și în valoarea autobiografică, întrucât Anton Pann se constituie în mod evident într-un „simbol poetic”¹, expresie a „geniului nostru etnic”². Și ca un posibil argument suplimentar pentru menținerea limbajului nestilizat, oferim o accepție a poeziei primitive: „poezia secolelor primitive era colectivă în sensul că poetul nu compunea pentru o clasă cu care n-are de a face, ci numai pentru «colectivitate». Trebuia ca în lucrarea sa el să țină seama de gusturile și preocupările acestei colectivități. Poezia primitivă era deci o poezie eminemamente socială.”³. Amintim cu își califica rapsodul Anton Pann culegerea de istorioare: „de la lume adunate și lumii iarăși date”. E foarte posibil ca dramaturgul Lucian Blaga să fi construit și să fi păstrat programat un limbaj simplist, folcloric, al creației sale culte, pentru a se menține cât mai aproape de spiritul popular, social al scriiturii lui Anton Pann. „În Anton Pann s-a încarnat întâia și ultima oară proverbul românesc: apariția lui e în felul său desăvârșită (...) nu s-a mai găsit un al doilea amator, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuintărea lui, ca Anton Pann”⁴. Însă drama lui Blaga se abate enorm de la datele biografice, și aceasta întrucât autorul urmărește exprimarea propriilor sale neliniști existențiale și ideatice prin intermediul unei ultime drame în care se regăsesc multe din amprentele unui lung periplu anterior.

Prima dintre acestea este consacrarea eroului inițiat: „Vedeți voi raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna!”. „Minunea” de lumină ce coboară este o

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 190.

² Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

³ A. H. Kroppe, *La Genese des mythes*, Paris, Ed. Poyot, 1938, p. 18, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 190.

⁴ Lucian Blaga, *Studiul proverbului* în vol. *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 316-317.

expresie a perspectivei sofianice, fenomen ce poate fi conștientizat doar de cel inițiat în absolut, omul care se apleacă peste margine: „Te uita cam ducăuș adineauri – până dincolo de pereți!”; „ai cam ieșit din matcă – de-o vreme”. Totodată Anton Pann este și determinat să devină parte din acest absolut, are intuiția că, mai devreme sau mai târziu, va purcede către calea supremă: „Anton Pann, te cheamă clopotele de la biserică!”; „zilele trec și nu mă-ndur să plec!”. Eroul trăiește un impas de moment, refuză să intre în legendă; asemănător indeciziei lui Avram Iancu de a porni în vreo direcție în crâșma lui Erji, Anton Pann adastă în crâșma Nușcăi, într-o zi de duminică. Precizarea duminicii devine importantă dacă ne vom referi la afirmațiile Moșului din *Arca lui Noe*: „omul e făptură de Duminică! Buruiană de sărbătoare! Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus într-o slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli”. Fiind duminică și „făptură de Duminică”, Anton Pann are la rândul-i „slobozenie”, adică liberul arbitru, frântura de umanitate din pricina căreia ezită să se angajeze definitiv în „Marea poveste” a vorbei.

Crâșma Nușcăi, numită „La Povestea vorbei”, reprezintă spațiul magic specific dramaturgiei blagiene, asemănătoare în acest sens „cetății de hotar” din *Cruciada copiilor* sau Apusenilor din *Avram Iancu* ori morii lui Noe din *Arca lui Noe*. Apartenența crâșmei la magic e sugerată de însăși denumirea sa care include afirmarea accesului la poveste. Însă magicul se complică în momentul în care se referă la logos: „Povestea vorbei” presupune proiectarea în mitologia originară, generatoare de ontologie prin logos, cei care adastă în crâșmă viețuiesc nemijlocit în sacral și primordial. Cea care o patronează, Nușca, este, desigur, „fata din poveste! Fata dintre cele două-mpărății, a Neamțului și a Turcului!”. Situarea crâșmei între două împărății nu ne poate determina decât să o considerăm tărâm de cumpănă: „noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri – pe un pământ de

cumpănă”¹. Crâșma „La Povestea vorbei” pare a fi întrupare a apriorismului românesc, replica artistică a acestuia urmând a fi cartea *Povestea Vorbei*. Cartea în sine va fi alcătuită din preluarea zicalelor populare de către Anton Pann, după cum o dovedește avalanșa de proverbe debitate de Bidu cu gura plină, erudiție folclorică în fața căreia Pann nu poate decât să constate: „Au curs bine zicalele din gura păcătosului, gata înmănunchiate și gata de tipar”. Ne reamintim cum definea filosoful Blaga apriorismul românesc: „nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”². „La Povestea vorbei”, „la așa încrucișare de drumuri se-ntâmplă multe și se mai află câte ceva”; aici Anton Pann își va întâlni umbra: haiducul Groza.

Haiducul Groza este un om intrat deja în legenda populară, Anton Pann închinându-i un cântec din care aflăm tărâmul în care adastă proscrisul: „Ziua el și-aprinde vatră / între iezeru și piatră”. „Vatra” haiducului se identifică cu natura primară, astfel Groza reprezentând tinerețea primitivă a ontologiei, mai apropiată de absolut, după cum sugerează prezența iezerului, „ochi al lumii” în care cerul poate fi contemplat pe pământ, în care transcendența se înfiripă în contingență. Iezerul este un motiv frecvent în lirica blagiană, prezent în *Tulburarea apelor* și în *Arca lui Noe*. Haiducul sălășluiește „pe tavă de mușchi verde, în margine de stejeriș. Acolo-i hotarul fără de statornicie al lui Groza”. Așadar tărâmul său e unul de cumpănă, care cunoaște tentația ancestralului magic. Proscrisul însuși este o entitate magică: „Are fantezie haiducul! Pe poeți îi scutește de orice osteneală de a mai născoci basme”, adică este el însuși o făptură de basm. Dacă prima întâlnire cu Anton Pann se va produce duminică, interesant este și faptul că „haiducul Groza își încearcă loviturile numai duminică sau în zilele de sărbătoare”,

¹ Idem, *Apriorism românesc* în vol. cit., p. 219.

² *Ibidem*, p. 217-218.

adică acționează când are liberul arbitru, omul având slobozenie tocmai pentru că e făptură de Duminică... Coincidența între Pann și Groza, între poet și haiduc, pare a ține și de liberul arbitru, nu doar de daimonie, după cum se va vedea Haiducul Groza este pretutindeni și nicăieri, o făptură ce pendulează între statutul de nălucă ori aievea, lasă în urma sa umbră, zvon și dor. „Zvon” ține de povestea vorbei, astfel apropiindu-se de făptura lui Anton Pann. Dar o identificare între cei doi devine mai evidentă prin raportul la umbră și dor. Dorul este acela de ancestral, prima apariție a lui Groza fiind aceea disimulată în Ursar, iar faptul nu este întâmplător, întrucât ursarul constituie omul inițiat și păstrător al ancestralului, personaj din galeria Mumei pădurii din *Avram Iancu*; Ursarul apare pentru a ura bun venit lui Anton Pann, pentru a-l consacra.

Ursul mai apăruse în pantomima *Înviere*, semnificația dansului ursului putând fi legată de ieșirea acestuia din hibernarea temporară și întâmpinarea unui nou ciclu al luminii, simbolic întâmpinarea lui Anton Pann. Și aici Ursul joacă, Ursarul cântând din cimpoi, ceea ce ne trimite către orfic, ce ține totodată de cenzura transcendentă, evidentă în cazul lui Noe, dar ține și de împlinirea Ființei prin Cântec, dobândirea „viului contur / în armoniile treptat depline” cum afirma poetul în *Unde un cântec este*. Dacă Avram Iancu avea permanent și pistolul asupra sa, expresie a liberului arbitru sau a dionisiacului, se poate presupune că și haiducul Groza va fi având pistolul său. Dar principala funcție a apariției lui Groza ca Ursar este aceea de a sugera trăirea lui Anton Pann de către principiul suprem, consacrarea acestuia prin daimonie. Ursarul îi cere Ursului să arate „unde sălășluiește Sfântul Duh!": „ursul s-apleacă și-l linge pe Anton Pann pe frunte”. Dacă în *Avram Iancu* Muma pădurii este șamanul descins din preistorie, în *Anton Pann* eroul e investit de preistoria însăși, de ancestral, prin spiritul totemic al Ursului. Cugetul lui Anton Pann e trăit de Sfântul Duh, așadar *Povestea Vorbei* va fi o creație așezată sub auspiciile absolute, similară cu arca lui Noe, mănăstirea lui Manole. Ursarul exprimă în cuvinte gestul Ursului: „Acolo sălășluiește Sfântul Duh, chiar acolo” și concluzia inerentă:

„Ești alesul, jupâne Anton Pann! Asta vrea să-ți spună pe limba lui dobitocul!”. „Alesul” va avea însă o soartă împovăraătoare, ca toți inițiații blagiene. Se va consuma „în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”¹.

Anton Pann se va identifica, la nivel ludic, cu haiducul Groza căutat de panduri: „să nu trageți, panduri, că încă nu mi-am scris testamentul”. Am relevat ludicul ca o modalitate specifică dramaturgiei blagiene de a exprima prin detensionare esențele grave, de la jocul copiilor daci din *Zamolxe* și zidirea Mirei în *Meșterul Manole* până la jocul de șah al lui Radu din *Cruciada copiilor* și planul arcei în *Arca lui Noe*. Și aici ludicul maschează o esență a dramei, căci Anton Pann nu „nu umblă cu șoalda și cu prefăcătorii”, ci chiar reprezintă, împreună cu haiducul Groza, frânturi ale uneia și aceleiași făpturi: omul descins din absolut. Dacă pe fruntea lui Anton Pann locuia Sfântul Duh, și haiducul Groza are valențe absolute: nefiind de găsit nicăieri, Spuderca afirma, ludic, schimbarea acestuia în cimpoi. Astfel Groza este asimilat sursei a însuși Cântecului magic, ființa proiectată în cântec fiind aspirația supremă a poetului în *Lăcaș*: „Locuiesc într-un cântec de pasăre”. Ambii reprezentanți ai absolutului în zodia umanului, Anton Pann și haiducul Groza vor fi identificați unul cu celălalt pe tot parcursul dramei: Nușca îi spune „Semeni, Anton Pann, dar numai când îmi sufli mie cântece de lume!”, stabilind și deosebirea complementară a celor doi: haiducia lui Groza presupune fapta socială, cea a lui Anton Pann – creația artistică, după cum afirmă just Anton Pann însuși: „Este în Brașov unul singur care ar putea să le facă la fel isprăvile, nu cu fapta, dar cu închipuirea, și-acela sunt eu, Anton Pann!”, „Am s-o iau pe urmele haiducului! Într-un fel, începutul l-am și făcut, fără voia mea” se lamentează Pann, având premoniția și conștiința intuitivă că soarta îi e predestinată.

¹ Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate* în *Daimonion* în vol. *Zări și etape*, p. 233.

Ce-a de-a doua întâlnire dintre ego și alter-ego are semnificații adiacente: „Alta era să fie soarta mea, alta! Dar, pesemne, mi-a furat-o cineva. Mi-a furat-o haiducul Groza!” continuă a se lamenta Pann, moment în care apare poștașul Panțu, cea de-a doua deghizare a haiducului, la rândul ei nelipsită de semnificații: poștașul este cel care aduce vestea. Intrarea poștașului imediat după replica adresată lui Pann „Poate ți-a intra Dumnezeu în voie!” consacră, o dată în plus, predestinarea și fatalitatea daimonică a poetului. Coana Safta sintetizează rolul poștașului, pe care noi îl vom înțelege cu referire la soarta lui Pann: „Ai adus răvașe și duci nădejile”.

Cea de-a treia întâlnire dintre cei doi se va petrece într-un moment crucial pentru poet. Acum haiducul Groza este Paznicul de noapte, iar ceea ce păzește el nu e cetatea Brașovului, ci viața lui Pann, și pe bună dreptate, căci poetul e împușcat pe la spate de Napoleon Furnică, un înamorat gelos și laș cu care intrase într-un involuntar conflict de interese pentru o „floare”, o fecioară preafrumoasă, sursă de inspirație poetică. Semnificația apariției lui Groza este aici și mai complexă. Este, în mod evident, spiritul protector al lui Anton Pann, căci îl scapă cu viață. Dar Paznicul de noapte pare a împrumuta ceva din semnificația lui Caron, afirmație ce poate fi susținută prin vorbele Paznicului însuși, împovărat cu o sarcină imensă: „Și umblu, cu pași grei, târâș, prin cetate – parcă aș duce în spate veacurile”, deși el însuși se grăbește să-și disculpe moștenirea gravă și grea: „Nu te speria, Anton Pann, eu nu sunt moartea (...) sunt paznicul de noapte, atâta tot”. Argumentul mai convingător ar fi spusele poetului, care crede, în mod repetat, că Paznicul îl conduce către moarte: „Hans, dumneata esti ... moartea!”, „Vrei să mă duci?”, „Moartea îmi scoate papucii și haina”, „Du-te Moarte peste drum, la casa din față...”. Paznicul de noapte este o versiune antinomică a lui Caron, în sensul că îl preia pe Anton Pann și-l trece un prag, dar nu spre moarte, ci înapoi spre viață. În acest context de incertitudine a ontologiei se oprește ceasornicul, prilej cu care motto-ul volumului *În marea trece* își află o soluție paradoxală. În 1924 poetul implora: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu

e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsoară destrămarea". În 1945 dramaturgul, tot prin vocea unui poet, imploră: „Și ceasul - s-a rupt – i-atârână greul până-n fundul pământului. Singur sunt. Doborât și pustiit. Cel puțin ceasul de-ar învia, să-mi ție de urât". Dorința anterioară a poetului s-a transformat în faptă împlinită, prilej cu care însă omul nu se poate constata decât singur, doborât, pustiit. Suspendarea trecerii nu este o soluție pentru individ, sinele nu se mai poate petrece, nu-și mai poate valoriza „timpul rostitor", pentru a folosi o sintagmă a lui Noica. Când ceasornicul e oprit, omul se constată și fără iubire, soția sa Ioana tocmai l-a părăsit, și fără moarte, viața îi e suspendată în sterilitate și neîmplinire. În cruntă deznădejde, poetul își dorește tovărășia ceasului reînviat, „să-i ție de urât". La maturitate, Lucian Blaga exprimă artistic faptul că destrămarea sinelui este strict necesară pentru dobândirea „viului contur", pentru împlinirea în absolut, „în armoniile treptat depline".

Începând din acest moment, Anton Pann are tot mai adesea premoniția morții: „cu gândul mă port spre alt tărâm"; „Cine să se târască? Până unde și cum? Mai sunt eu – aici? N-am plecat? Toate mi s-au dus – obraji și puterea! Ce-a mai rămas din mine? Nimic!". Pare un ecou al vorbelor lui Avram Iancu: „Eu nu mai sunt". După ce este concediat de către episcopie din postul de cantor, în urma publicării a mai multe volume de scrieri laice, Pann declară: „Cel puțin mă despart fără păreri de rău de lumea aceasta cu grădini atâtea și cu lumini, cu beznă și cu prăpăstii! E multă frumusețe aici și mult cutremur! Toate împrejurările se leagă împotriva mea, așa ca să nu-mi pară rău că mă despart. Mi se face ușoară – plecarea, parcă m-ar lua cineva de subțiori și-ar prinde aripi". Se poate distinge vocea auctorială, relațiile lui Blaga însuși cu ortodoxismul fiind foarte tensionate, până la o ironie fină prezentă în text, din care se subînțelege caracterul discutabil al divinității creștine: „Dacă Visul Maicii Domnului ar avea și un autor, i-ai spune că ...". Cum autorul visului nu există, nu ai ce să îi spui... Anton Pann se întâlnește pentru ultima dată cu haiducul Groza în noaptea în care moare, noapte în

care, la modul simbolic, poetul îmbracă hainele lui Groza și apoi abandonează masca înainte de a rosti ultimele cuvinte: „Mi-e dor cumplit...”. Dor de absolutul către care purcede purtat fiind de haiducul revenit sub înfățișarea poștașului Panță pentru a duce ultimele nădejdi: „Îl ducem acasă pe umeri – vom trece noaptea prin cetate – El va ține ochii deschiși în sus, și va ști că mergem după drumul robilor ...”.

Dar drama *Anton Pann* ascunde multe alte semnificații. Una dintre acestea se referă la devalorizarea magicului și a spiritualității în timpurile moderne, demitizarea poveștilor originare. În acest sens Coana Safta joacă rolul unei Madame Sosostriș din poemul lui T. S. Eliot *The Waste Land*, oferind soluții false impasurilor erotice ale ființelor din cetatea Brașovului. Mai periculos este că ea și-l arogă de șase ani, în piesa blagiană, pe Anton Pann, într-o operă de falsificare a Erosului și ontologicului. Poetul apare astfel arestat spiritual în epoca modernă, compunând stihuri la comandă și nu lirism autentic. Din această perspectivă cetatea Brașovului e divulgată ca un tărâm în care magicul agonizează, deturnat în scopuri ignobile. Astfel *Anton Pann* se apropie ca semnificație de dramele blagiene psihanalitice „ale zilelor noastre”, în care ființa nu mai are o comunicare genuină cu fondul absolut al Firii: „Amoroasă cetate! Primăvara plutesc aici prin văzduh stihurile, ca toamna funigiei!”. Cetatea este idealizată doar de Coana Safta, care nu o poate consacra decât negativ, ținând cont de falsitatea proprie-i persoane. De altfel Anton Pann o și sancționează drastic, printr-o ironie sarcastică: „Parcă vorbești de pe cea lume! Ți-ai însușit tonul sublim! Dar oare de ce n-ai spune școalei matale pe nume? Zi-i «Spitalul amorului», și ne-am înțeles!”. „Spitalul amorului” sugerează tocmai agonia Erosului în vremurile moderne, devitalizarea acestuia de autenticitate. Diferența între cei doi o stabilește clar poetul veritabil: „ce-ți pasă că-ntr-o zi în raiul matale eu am să dau peste dracul?”. În acest context, cartea programată de Pann, *Povestea Vorbei*, se va constitui într-o recuperare și revalorizare a ontologicului modern, aparent prozaic, prin proiectarea acestuia în plan artistic. Va reprezenta un receptacol

similar arcei lui Noe, o nouă șansă oferită vieții: „Și are să fie *Povestea Vorbei* o carte în care înțelepciunea se toarce singură, ca poveștile din *O mie și una de nopți*! Va miroși cartea, îmbelșugat și pestriț, ca piața de lângă Turnul Sfatului, cu adieri și verdețuri și pește, de cașcaval, de garoafe și mătasuri și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrile în șir, schimbând florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea Vorbei* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit!”. Adică se va institui în expresie artistică a apriorismului românesc, a geniului nostru etnic, pe un pământ de cumpănă. Și aceasta este posibil întrucât spațiul mioritic și-a păstrat tangențele cu magicul chiar și în prozaismul modern, legăturile cu vârsta eresului, a mitului, nu sunt definitiv pierdute: „Noi nu suntem de pe când poveștile, ci mai dincoace cu vreo două-trei zile!”. Anton Pann este cel indicat să dea glas geniului etnic al poporului întrucât el se identifică cu soarta acestuia: „întâmplările din țara asta au totdeauna câte-un cârlig și în soarta mea”.

Probabil că dimensiunea cea mai ambițioasă a ultimei drame blagiene se dorea a fi relevarea condiției tragice a poetului, surprins între făgăduință și tăgadă, între conștiința predestinării sale cu misiunea daimonică de a crea și intuiția că nu își poate disocia actul creației de cel mai specific sentiment al vieții, iubirea. Viața și creația fuseseră surprinse într-o paradigmă a antagonismelor încă din *Meșterul Manole*. Ne vedem nevoiți să recunoaștem că dramaturgul nu reușește să alcătuiască o nouă capodoperă dramatică în *Anton Pann* în ceea ce privește expresia artistică a acestei disocieri din sufletul creatorului. Deși fiorul liric nu lipsește nici în cazul *Anton Pann*, esteticul este departe de împlinirea anterioară, poetul balcanic are savoare, dar este inferior creatorului mioritic, fie și în ceea ce privește postura tragică. Poetul balcanic își recunoaște misiunea funciară a ființei sale: „Eu nu-s nimic! Eu nu sunt decât Anton Pann, poet și cântăreț de strănă!”. „Poet și cântăreț” sugerează că Anton Pann e hărăzit cu daimonia unei duble creații, a cuvântului și muzicală, transformându-și astfel versul în cântec. Departe de a fi „nimic”, Anton Pann, tinde să reprezinte totul: „de lumina din dosul

frunții nu mă pot lipsi!”. Lumina din dosul frunții e deja identificată de către Urs cu Sfântul Duh, poetul e mult mai mult „decât” personajul istoric. Ambii vor intra într-o lume a mitologiei românești, în care simpla evocare a numelui lor va activa conștiința „geniului nostru etnic”: „Anton Pann...” sunt, nu întâmplător, ultimele sonorități ale dramei și ale dramaturgiei blagiene.

Inițial eroul trăise tentația anonimatului: „Cântecul ți l-au tipărit, dar numele – nu!”, anonimat determinat voluntar de creator: „Eu sunt vinovatul, care le-am trimis poezia așa – fără nume!”. Anonimatul constituie o modalitate, discutabilă, de a dobândi accesul la absolut, la nemurire, strict prin intermediul creației, creatorul nefiind relevant. Atitudinea nu e străină eseistului Blaga și ar constitui o soluție opusă individualismului: „Gânditorii se simt așa de mult în dependență unul de celălalt și sunt așa de puțin stăpâniți de orgoliul individualității, că nu-și înseamnă numele pe răbojul vremii; individualitatea ține doar de împărăția iluziei, individualitatea e «maya». Anonimatul se declară aici, ca mod inevitabil al spiritului și se desprinde din pornirile cele mai adânci, ce însuflețesc viața trăită în mistice contemplații”¹. Plecând de la acest colectivism spiritual al înțelepciunii indice, Blaga încearcă să susțină transcenderea individualului ca o modalitate de a-ți apropia absolutul la modul estetic prin expresionism: „Expresionismul *exagerează* uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet *înlătura* (...). Aci, în acest «supraindividual» e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definire. De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”². Pentru Blaga „a crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv”³. Deși ar fi oarecum hazardat să argumentăm apartenența ultimei drame blagiene, datând din 1945, la

¹ *Idem, Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, p. 71.

² *Ibidem*, p. 74.

³ *Ibidem*, p. 76

curentul expresionist, putem să susținem că dramaturgul încă încearcă să atingă absolutul prin colectivismul spiritual, întrucât, deși numele lui Anton Pann dăinuie ostentativ, la finele dramei, acesta rămâne în conștiința spirituală a neamului tocmai ca o expresie simbol a geniului etnic, a colectivismului spiritual, a valențelor stilistice ale apriorismului românesc. Anonimatul este o soluție nu când creatorul este uitat ca identitate creatoare, ci atunci când se confundă cu spiritul neamului. În această perspectivă Anton Pann poate fi asimilat simbolului poetic blagian. Dar, ceea ce-l înlanțuie pe creatorul blagian este, veșnic, iubirea, aici reprezentată de Ioana, soția lui Anton Pann: „N-am avut în viață decât o singură primăvară, primăvara când am cunoscut grădinile Ioanei mele!”. Ioana pare o reminescentă a aceleiași soții de creator, Mira Meșterului Manole: „Tu, Ioana, tu poți să rămâi ceea ce ești. Lumină, numai lumină!”; „Mira, tu ești lumina omului” afirma, anterior, Manole. Mai mult decât „puritatea însăși”¹, Ioana este principiul Vieții imposibil de disociat de cel al Creației, ba, eventual, chiar opus acestuia: „Toți prometeii lui Blaga sunt înlanțuiți: de o femeie, de pământ ... Și în femeie – mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii ...”². Cert este că Anton Pann are conștiința că ambele, Iubirea și Creația, îi sunt sortite și nu poate alege între ele fără a se dezintegra ontologic: „Te iubesc Ioana. Pe tine și cântecul, gluma și tristețea, și iarăși pe tine! (...) Dumnezeu m-a ademenit cu tine și cu cântecul!”. Anton Pann merge până la identificarea Ioanei cu sursa de vitalitate și inspirație creativă a propriului eu, o așează, alături de el, în absolut. „Căci noi suntem una. Tu ai intrat în mine tu ai devenit sângele meu, ziua mea și noaptea și străfundul! Tu ești izvorul, cerul, lumina”. Femeia, parte

¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986, p. LVIII.

² Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 206-207.

din creator, asigură plenitudinea ființării, a petrecerii sinelui către absolut. „Minunat lucru e viața!” concluzionează poetul, după publicarea *Poveștii Vorbei*, când simte că moare... În lipsa Ioanei, principiul vieții, creatorul se stinge: „Încă o primăvară se vestește, și eu nu mă pot bucura. Mișună gângăniile prin vreascuri și sună albinele-n prisacă. Dar gândul meu merge mai vârtos spre larvele ursuze de pe sub pietre și din pământ”.

Pe tot parcursul dramei poetul știe că există un „cântec spre care se-ndrumă”, simte că trebuie să se-mplinească prin destrămare, să se destrame într-o împlinire: „Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!”. Paradoxal sau nu, *Povestea Vorbei* zămislită de poet este însoțită de *Cântecul mut*. Dincolo de necesitatea exprimării „imaginilor – sinteze” prin vorbe, poetul intuiește că absolutul îl vei atinge dacă refuzi cuvântul și adopți tăcerea: „Cum n-aș tăcea dacă Dumnezeu mi-a pus gura-n paranteze? Cuvântul meu e suspendat”. Starea de necuvânt constituie o caracteristică a liricii blagiene și a fost relevată în capitolul referitor la pantomima sa, *Înviere*, ca o modalitate de a reda artistic absolutul, prin grila eseistului din *Probleme estetice*. *Cântecul mut* este compus de poet într-un moment de răscruce al existenței sale, în pragul morții, și constituie mai mult decât o terapie prin artă, este o profesiune de credință. După ce îl așterne pe hârtie, creatorul are conștiința că și-a împlinit destinul și se abandonează etapei finale, morții: „Acum lasă-mă, coană Saftă, să dorm. Și să nu ma mai trezesc!”. Cheia dramei blagiene ne pare a se regăsi tocmai în acest moment: deși încă nu a redactat *Povestea Vorbei*, Anton Pann se simte împlinit în urma creării *Cântecului mut*. Dihotomia „vorba – mut” surprinde esența esteticii blagiene: vorba constituie prilej de poveste, adică de ritualizare a absolutului prin eres, prin mitologie, modalitate de permanentizare a misterului ontic, de asigurare a supraviețuirii acestuia în conștiința contingenței. *Povestea Vorbei* menține iluzia revelației, prin zero cunoaștere, minus cunoaștere luciferică și, eventual, destramă această iluzie prin plus cunoaștere. Dar, pe de altă parte, mușenia

constituie prilej de cântec, adică de proiectare a ființei în absolut, abandonând orice ritualuri, orice canoane, este modalitate de revelare a misterului ontic, de a asigura supraviețuirea Ființei, a contingenței, prin integrare în absolut. *Cântul mut* constituie o depășire a iluziei revelației, este revelația însăși. „Unde un cântec este, e și pierdere, / zeiască, dulce pierdere de sine. / Dar cel ce-ascultă, dobândește viu contur, / în armoniile treptat depline”. *Unde un cântec este* exprimă ceea ce sugerează tăcerea *Cântecului mut*. Iată cum, în ultima sa dramă, un aparent crochiu, Lucian Blaga exprimă magistral, sub aparența unei pledoarii pentru *Povestea Vorbei*, aderarea la *Cântul mut*, construind o dublă dihotomie: vorbă vs. muțenie, poveste vs. cântec. Poetizarea nerostitului este o deschidere estetică ce structurează subtextul ontologic al creației blagiene inclusiv la finele dramaturgiei sale. Mitul lui Orfeu, sublimarea cuvântului în cântec, ideal maxim al lirismului modern, își află ecou târziu, dar semnificant, în opera marelui gânditor, alături de relevarea tăcerii ca „șansă de a-ți contopi universul subiectiv cu nepătrunsul cosmic prin aducerea amândurora la același principiu de a fi”¹.

Am mai putea puncta permanenta raportare a dramaturgului la dimensiunea visului, *Anton Pann* reluând mai vechea incertitudine a sintagmei „aievea vs. nălucă”. Anton Pann trăiește frustrări existențiale și artistice în cetatea Brașovului: „am rămas apoi ca o nălucă fără de căpătâi în Scheii – Brașovului”. Năluca poetului este imaterialitatea ființei creatorului aflată în lipsa unei fapte prin care să-și asigure un ilimitat cutreier în univers. Când trăiește o primă revelație legată de propria făptură, aceea a identificării haiducului Groza, umbra sa ontologică, în persoana poștașului Panțu, prieten ce i-a fost tot timpul aproape, Anton Pann are aceleași ezitări: „Ceea ce se petrece e ca un vis. Ca un vis pe pragul de a muri visez, sau este aievea?”. Această incertitudine a ontologiei este programată de autor

¹ Vasile Fanache, Cursul special *Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002.

pentru a sugera dimensiunea specifică de ființare a creatorului, undeva, la „răscrucea dintre zi și noapte”, ancorat deopotrivă în orizontul imediat și „dincolo”, purtând frântura umană și determinarea daimonică în aceeași făptură de geniu, plecând din istorie și poposind, etern, în poveste. În acest sens ultimul tablou al ultimei drame nu este întâmplător o montare a unui bal mascat. O aparentă „Noapte a Valpurgiei” în care revin cei trei prieteni ai lui Anton Pann, personaje histrionice, versiuni autohtonizate ale celor trei crai biblici, reluări ale celor trei muntarițe ce-l întâmpină pe Avram Iancu. Acești trei tovarăși, care pot reprezenta, la fel de bine, fie liberul arbitru, fie decadența, fie vulgul, fie detensionarea atmosferei ce-l învăluie pe geniu prin apelul la bahic, substituit al dionisiacului și ludicului, Spuderca, Bidu, Cocorandu apar costumați ca draci. Simbolic ei o condamnă pe Coana Safta „la judecata de apoi” „c-a ținut în robie pe Sfântul Duh”, adică pentru faptul că a denaturat misia geniului. Anton Pann, costumat în haiduc, își însușește autenticitatea umbrei sale justițiare, dar, de pe această poziție, o iartă pe matroană. Nușca, crâșmărița, este doamnă de societate. Se construiește o lume halucinantă, de vis, supapă de manifestare a inconștientului fiecăruia, o lume în care va fi posibilă și revenirea Ioanei în preajma poetului, recuperarea iubirii. În acest tărâm fantast și suprem cel amintit este *Cântul mut*, nu *Povestea Vorbei*: „Cum ai putut să faci acel cântec să vorbească și totuși să rămână mut?”. Minunea imposibilă s-a revelat, totuși, printr-o condiție specifică creatorului blagian: „În noaptea aceea mi-a fost dat să pierd ... totul!”. Ne amintim cum „totul” jertfiseră și Meșterul Manole și morarul Noe, ulterior desăvârșindu-și creația și împlinindu-se în absolut. Situația lui Anton Pann este identică: în noaptea zămislirii *Cântului mut* lui Anton Pann i se furase principiul vieții, Ioana și, mai mult decât atât, chiar viața sa i se scurgea nestingerită către sfârșit. În noaptea creării *Cântului mut* poetul renunțase la tot pentru operă.

Înainte de a muri, poetul se mărturisește biografic: „M-am dăruit ... Am îndrăgit patima ... mi-a plăcut jocul ... în străfund n-

am cunoscut decât suferința ... Gluma și râsul meu au scânteiat câte-o clipă peste un adânc de tristețe ... S-a întâmplat, nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice, care-mi devenea de neîndurat...". Visul este abandonat înainte de saltul peste margine al creatorului: fără masca haiducului, poetul se stinge în brațele iubirii unice murmurând: „Mi-e dor cumplit ...". De viață?

Ficțiunile matcă în dramaturgia blagiană

„În sfârșit și mai ales, poetul descoperă, sub lucruri, ceea ce Jung numește arhetipuri, ficțiunile matcă ale întregii gândiri umane și personajele de basm”¹

Afirmația lui André Maurois este antedatată de intuiția eseistului român Lucian Blaga. Exact la mijlocul activității sale ca dramaturg, după publicarea, până în 1925, a primelor cinci piese de teatru, Blaga observă pertinent necesitatea și inerența unor teme și tipare fundamentale în creația mitică, numite de el „imagini-sinteze”. Pentru gânditorul mioritic există două moduri de a tălmăci experiența imdeiată: gândirea științifică și creația mitică, iar acestea „năzuiesc deopotrivă spre o simplificare a complexului divers și difuz al realității. Imaginația creatoare joacă totdeauna un însemnat rol în procesul de simplificare despre care vorbim: ea este izvorul acelor imagini-sinteze – atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității”². În ceea ce privește primul mod de a tălmăci experiența imediată, gândirea științifică, „imaginea sinteză e mai mult un sprijin psihologic al

¹ André Maurois, *A la recherche de M. Proust*, Paris, Hachette, 1949, apud Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997, p. 91-92.

² Lucian Blaga, *Mit și gândire* în vol. *Daimonion* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 222.

gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le întrezărim în dosul fenomenelor”¹. De la statutul de suport material și instrument tehnic „în mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. (...) În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual”². Așadar pentru eseist imaginea sinteză constituie o entitate complementară a realității, mai mult decât un surogat al acesteia, un principiu suprem integrator și valorizant al frânturilor surprinse în contingent. Fără îndoială că o imagine sinteză surprinde chipuri ale efemerității, dar le și transcende, instituindu-se într-o ontologie autonomă, într-o ființare proprie, a realității creației artistice. Altfel spus, imaginea sinteză blagiană poate fi asimilată ficțiunii matcă despre care vorbea André Maurois. Dacă francezul face apel la „personajele de basm” ca intrinseci și inerente oricărei revelații creatoare autentice, Blaga își denumeste imaginile sinteză și „fantasticul plin de sens”³. În fapt, ambii cochetează cu terminologia pentru a-și justifica și a-și nuanța atitudinea esențială, fie că aceasta ia denumirea de „arhetip” jungian sau de mit mioritic. În fond, dramaturgul român face apel la arhetipuri universal recognoscibile, doar că introduce nuanța autohtonizării acestora prin permanenta preocupare de identificare a apriorismului românesc, o matrice spirituală specifică mioriticului. Și aceasta întrucât Blaga a considerat premisa o certitudine, deși foarte adesea demersul său se fundamentează pe speculații spirituale, din dorința de a oferi o șansă de supraviețuire estetică unei „presupuse mentalități ancestral autohtone”⁴. Și aceasta întrucât spiritualitatea se degradează în

¹ *Ibidem*, p. 223.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Editura Anima, 1999, p. 110.

realitatea contemporană, „își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară – păstrându-și doar eficacitatea estetică”¹. Dacă vom considera estetica drept teorie filosofică a artei, demersul dramaturgului român se poate să se fi împlinit. Un argument suplimentar ni-l oferă o autoritate absolută asupra mentalității ancestrale, care consideră că „spiritualitatea arhaică (...) se continuă până în zilele noastre (...) ca o nostalgie creatoare de valori autonome”². Valorile autonome, expresii ale spiritualității arhaice autohtone sunt creațiile eroilor dramaturgiei blagiene, dar, mai ales, fapta dramaturgului însuși. Izvorâtă dintr-o necesitate și cu o determinare astfel delimitată, e de presupus că producția dramatică are și o viziune unitară, „teme și tipare fundamentale”³ care îi asigură coeziune ideatică și stilistică. O inventariere pertinentă a acestora a fost realizată, printre alții, de către Titus Bărbulescu. Vom lua drept reper această structurare problematică a temelor dramaturgiei blagiene, nuanțând însă uneori interpretarea.

1. Teme sacre sau liturgice

Lucian Blaga se regăsește într-o eternă tentativă de a decodifica mitul autentic, spiritualitatea ancestrală autohtonă care sălășluiește germinativ sub formele unui rit convențional, oficial, apolinic, dar, în esență, fals. De remarcat că prima sa piesă, un „mister păgân”, nu face referire explicită la creștinism. Dramaturgul își propune în *Zamolxe* nu să reconstituie estetic realitatea istorică a mitologiei dacice, despre care el însuși sugerează oarecum ironic faptul că era constituită din „împrumuturi” culturale, îndeosebi de

¹ Lucian Blaga, *Cugetări* în vol. *Ferestre colorate*, în vol. *Zări și etape*, p. 326.

² Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991, p. 482.

³ Titus Bărbulescu, *op.cit.*, p. 1.

sorginte grecească. Blaga nu încearcă nici măcar să reconfigureze cultul lui Zamolxis, religie la fel de incertă ca și întemeietorul acesteia, într-o derutantă mișcare de transcendere a două dimensiuni aparent antagonice, htonicul și uranicul. De bună seamă că personajul dramei blagiene nu poate fi identificat cu acel Zamolxis pomenit în însemnările antice de către niște străini. Ceea ce Blaga reușește în acest poem dramatic este proiecția artistică a unui inițiat, un om ridicat dintre semenii săi și care, având revelația tărâmului spiritual autentic ce adastă „peste margine”, își asumă responsabilitatea de a se reîntoarce între ai lui, asemenea lui Glaucon în peșteră, pentru a-i iniția în taina religiei monoteiste. Astfel Blaga impune în dramaturgia sa, de la bun început, tentativa omului de a-și revela sacrul prin prisma propriei experiențe profane, în cadrul universului său aflat sub auspiciile unei destrămări ireversibile, dar consumate cu rost: „Ne pierdem ca să ne-mplinim”. Zamolxe nu reușește să impună neamului său *Mitul Marelui Orb* decât după ce renunță la identitatea fizică a sinelui. Aceasta va constitui o altă constantă a dramaturgiei blagiene: pentru a realiza în contingent revelația unei frânturi de divinitate, inițiatul trebuie să renunțe la tot, inclusiv și mai ales la viață, la propria viață. În ceea ce privește mitul Marelui Orb, o minunată proiecție a crezului autorului despre autenticitatea religiei monoteiste, acesta fixează deja coordonatele unei divinități care va reveni în dramaturgia sa, sub alte denumiri. Este, cum s-a observat adeseori, o religie naturală, imanentism panteist, Dumnezeu este arhiprezent în întreaga sa creație, consacrând toate cele trei regnuri. Desigur, o erezie dacă o raportăm la creștinism, dar dramaturgul Blaga încă se află într-un timp mitic, ancestral, al apriorismului românesc.

Ceea ce nu se poate afirma despre următoarea sa piesă, drama *Tulburarea apelor*. Dramaturgul își fixează subiectul pe coordonate spațiale și temporale foarte bine precizate, faptul istoric fiind evident extrapolat în mod programat. Reformațiunea din Transilvania sec. al XVI-lea a constituit un bun prilej de a „testa” buna credință a românilor ortodocși, cu acest prilej traducându-se în limba valahilor

Catehismul lutheran, în 1544, de către un personaj necunoscut. Lucian Blaga speculează și de această dată asupra unor informații de ordin spiritual cu scopul de a crea o viziune proprie asupra unei posibile reemergențe a înțelepciunii ancestrale. Blaga păgânizează ortodoxismul ardelenilor convins că adevărata lor credință este recunoscutibilă în eresul popular, și nu în ritualul cultic. Lutheranismul grupării din cetatea Sibiului nu are nicio șansă de prozelitism pe dealurile mioritice nu datorită redutei inexpugnabile a ortodoxismului, ci datorită unui straniu mit, acela al lui Iisus Pământul, revelat Popii de către Moșneag, reiterare a lui Zamolxe. În esență, mitul lui Iisus Pământul este o nuanțare a mitului Marelui Orb, adaptat la creștinism: „Însă «doctrina» sa (a Moșneagului, n. a.) privitoare la Iisus Pământul exprimă o cosmologie religioasă cu substrat păgân de panteism imanent. Ideea este formată poetic, ea nu se potrivește cu «obiceiurile organice ale ortodoxiei», cel puțin acest mod de viață și de a înțelege practica unei religii a fost încorporat de biserică”¹. Publicistul Blaga înlătură orice dubiu cu privire la ceea ce a dorit să exprime prin acest mit în *Tulburarea apelor*, după cum o dovedește un articol postum, *Isus Pământul*, în care își imaginează cum un călugăr ortodox ardelean ar fi putut „să scrie o evanghelie cu tâlc” a cărei esență ideatică s-ar fi redus la: „Învierea și înălțarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii, n-ar fi fost pentru călugărul nostru decât o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic”². Concluzia ar fi: pășim prin sufletul lui Isus oricând, trecem prin eucaristie. În drama blagiană corespondentul acestui călugăr ar putea fi preotul ortodox care este inițiat de către Moșneag în taina sfântă a spiritualității autentice. După ce va fi tradus *Catehismul lutheran*, care arde, după ce va fi înălțat biserica ortodoxă, care arde, Popa ar putea rescrie mitul revelat de Moșneag:

„Iisus e piatra

¹ *Ibidem*, p. 85.

² Lucian Blaga, *Isus Pământul* în „Luceafărul”, anul 12, nr. 27, 5 iunie 1969, p. 5, în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 217.

Iisus e muntele,
 totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut,
 totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut.
 Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,
 Iisus înflorește-n cireși
 și rod se face pentru copiii săraci.
 Din flori îl adie vântul peste morminte,
 el pătimește în glie și în pom –
 o răstignire e în fiecare om –
 Și unde privești: Iisus moare și-nvie...”.

De semnalat că în această dramă devine evident principiul daimonic malefic, stihiic. Acesta se manifestase și în *Zamolxe* sub forma dionisianismului ce și-l revendica pe Cioban. În *Tulburarea apelor* principiul este reprezentat de Nona, identitate incertă, incontestabil voce a unui cult propriu, care încearcă să și-l revendice pe Popa într-un echilibru mut cu misiunea Moșneagului. Nona și Moșneagul nu interacționează, nu se recunosc reciproc, sunt două entități umane purtătoare a două principii antinomice. Ambii exercită presiuni asupra omului prezumtiv inițiat, Popa, ambii vor sfârși prin neantizare a identităților umane. Pe moment câștigă Moșneagul în urma sacrificării voluntare a sinelui, dar Blaga sugerează, prin dorința ingenuă a copilului Radu, fiul Popii, din finalul dramei, de a o revedea pe Nona, că ambele principii își vor revendica neobosit spiritualitatea ontologicului.

Ceea ce se și întâmplă în dramele „psihanalitice”, *Daria* și *Ivanca*. Sacrul și liturgicul sunt estompate în dramele „zilelor noastre” dintr-un reflex al analogiei cu devalorizarea mitului în epoca contemporană. Mondenitatea presupune prozaism, modernitatea culturală presupune sterilitate spirituală. În *Daria* sacrul este deturnat către tehnicizare pedagogică, fiind redus la teoria lui Filip care visează arestarea Firii într-o cușcă determinată încă din faza embrionară. Încercarea de pătrundere a misterului ontic determină devitalizarea misterului ontologic. Ființele devin umile victime ale „balaurului”, lipsite de consacrare și perspective

eschatologice și soteriologice. În *Ivanca* liturgicul este greșit asumat și profesat de către ființa aflată într-o gravă eroare ontologică: tentativa de a supune prin asceză și sublimare hierofanică fondul natural al firii. Valorificarea inconștientului este dictată de conștiința că ultima „supapă” de manifestare a spiritualității ancestrale o constituie oniricul, în care se vor regăsi „strămoșii”, determinantele anterioare ale sinelui. Poate că Blaga a exagerat și nu a convins, dar este de salutat oricum tentativa sa de a afla cauzele eșecului ontologic în contemporaneitate și de a identifica, de pe reduta psihanalizei moderne, posibile metode curative ale sufletului, ca o variantă pentru soteriologic, dacă nu chiar pentru euharistie. E drept că nu poate formula un liturgic modern convingător, nu poate profetiza o nouă religie, de tip jungian.

Și atunci atenția dramaturgului revine asupra arhetipului, a mitului mioritic, a apriorismului românesc, într-o halucinantă abordare a unei diversități de motive populare. *Vochița* îi prilejuiește structurarea unei inovații, pantomima *Înviere*, rămasă unicat. Liturgicul în piesa *Înviere* devine evident în finalul pantomimei, adesea interpretat ca o modalitate ostentativă de a consacra experimentul dramatic prin conferirea unei aure de mister medieval. În fapt, Blaga face apel la ritul creștin suprem, de celebrare a învierii lui Isus Hristos, pentru a supralicita parcursul de manifestări ale sacrului în întreaga desfășurare a pantomimei.

Și aceasta întrucât „învierea” celebrată nu poate fi în niciun caz redusă la dimensiunea spirituală a creștinismului. Blaga observă reemergența unei mentalități ancestrale, care, pornind de la identificarea unei ciclicități a „fizicului”, resurecția vegetalului și hibernarea temporară a ursului, transcende și metamorfozează fenomenul natural conferindu-i noi valențe în dimensiunea „metafizicului”. Anume, Blaga speculează, o dată în plus, asupra vitalității fondului popular în a-și imagina o nouă cosmogonie, în care ordinea sacrului este esențial reconfigurată. În pantomima *Înviere* principiul ontic se manifestă în contingență destructurându-i reperele fundamentale, ontologicul este dezumanizat și desfigurat

structural, până la impasul sterilității postapocaliptice, pentru a fi reconfigurat la modul absolut. Resortul în virtutea căruia sacrul se constată mai mult decât vindicativ, chiar nociv, îl constituie abandonarea voluntară – deși inconștientă – de către omul edenic a spațiului primordial, arhetipal și etern, propriu sinelui; renunțarea de către fecioară la vatra natală, înstrăinarea eului, abaterea de la proiectul divin, ciurma care se abate asupra satului determină extincția vieții, dar și posibilitatea de a recupera condiția primară a ontologicului. Apelarea la „fantasticul plin de sens” devine inerentă, dar și productivă, întrucât „supapa” oferită de către această falie de cumpănă generează nu doar îngemănarea „nefirească” a orizontului imediat și a celui de „dincolo”, a Vieții și a Morții, ci și recuperarea vieții înstrăinate și reșezarea acesteia în matricea vetrei natale. Constandin, fratele mort, va străbate spațiile „primăvăratice”, ale resurecției, pentru a o conduce pe Vochița înapoi, acasă. În acest moment, al recuperării spațiului original, drumul spre centru se încununează prin celebrarea Învierii creștine. Ceea ce Blaga sugerează printr-o pantomimă ce va rămâne strict realizare estetică este încadrarea sacralității creștine într-un periplu spiritual mult mai amplu, în care ancestralul este determinat matricial. Și, poate mai mult ca oricând până acum, sugerează că sacrul este bivalent și se manifestă ca atare asupra ontologicului: destrămare și împlinire.

Meșterul Manole asimilează tendințele acumulate în primele cinci piese și anticipează o concepție filosofică ulterioară: perspectiva sofianică: „Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ne revelează o transcendență coborâtă într-un

primitor receptacul”¹. Am argumentat în capitolul rezervat capodoperei dramaturgiei blagiene de ce considerăm că fapta Meșterului Manole nu este expresie a liberului arbitru, de ce meșterul mioritic nu este supraomul lui Nietzsche. Strict cu referire la liturgic și sacru, vom reaminti că meșterul creează stăpânit de daimonion, înscris în determinismul fatalității, cu convingerea că fapta sa este predestinată de ontic, ființa umană, îndeosebi inițiatul, fiind redus la statutul de „unealtă”. Liturgicul presupune încadrarea unui suflet în corpul unei construcții, jertfirea Vieții pentru Creație. Ființa iubită se va transforma în acel primitor receptacul necesar materializării în contingent a spiritualității absolute, ontice. Manole devine adeptul unei trăiri religioase de tip sofianic prin permanenta raportare la ocrotirea transcendenței celeste, uranice, și nu a celei htonice, puterile pământului, până la a se angaja într-un itinerar aparent utopic, ce urmărește reconfigurarea traseului sofianic în sens contrar, de jos în sus. Meșterul, odată Viața jertfită Creației înfăptuite, renunță la identitatea materială a sinelui și se abandonează cerului care „îi pare jos ca un scut”. Sacrul este implicit determinantul faptei, jertfei, dramei și tragicului în *Meșterul Manole*. Modalitatea în care sacrul structurează cosmogonic creația rămâne o problemă de interpretare, iar Blaga își permite să inițieze o erezie, animat de identificarea spiritualității autentice: „demiurgul creștin, dacă există un asemenea demiurg, nu crează o natură ca un complex de forme de frumusețe pur vitală, ci o natură care ia aspecte de biserică și care culminează chiar în realitatea spirituală a bisericii. Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creștin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide ca expresie, cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuiește demiurgul creștin este «natura-biserica»”². Speculația teologică blagiană rămâne un mister

¹ Lucian Blaga, *Perspectivă sofianică* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 101.

² *Ibidem*, p. 102.

deschis interpretărilor dogmatice, valențele sale având asigurată o eternă fertilitate când o vom considera o creație insondabilă...

Cruciada copiilor pare a avea explicit o temă liturgică și rituală, la un nivel superficial și facil de interpretare putând dispune antagonic două tipuri de ceremoniale liturgice: cel romano-catolic și occidental, profesat de călugărul Teodul în mod nefast, iresponsabil și neproductiv spiritual prin cruciada copiilor; cel ortodox și oriental, de rit bizantin, localizat în tărâmul nenumit al Dunării de Jos. Indiscutabil drama blagiană nu urmărește să-i opună dogmatic pe Ghenadie și Teodul, sau, cel puțin, nu se rezumă doar la o simplistă perspectivă ortodoxism vs. catolicism. Am încercat a argumenta în cuprinsul lucrării permanenta preocupare a autorului de a releva apriorismul românesc. În opinia noastră *Cruciada copiilor* impune două personaje feminine, Ioana zănatica și Doamna Cetății, înrudite între ele prin apelarea la protectoratul sacru al htonicului pentru a se apăra de acțiunea devitalizatoare, stihică, a călugărului Teodul, întruchiparea umană a unui principiu absolut ontic ce pune în pericol perpetuarea apriorismului românesc. Și revenim asupra acestei matrice spirituale mioritice, căci ea se manifestă în dramă pluridimensional, de la nivel spațial, „cetatea de hotar” fiind un „pământ de cumpănă” între două tărâmuri, cel fizic și cel metafizic, până la cel spiritual, reminiscențele dacice și mioritice făcându-și simțită prezența printre replicile personajelor autohtone. Acest autohtonism cu perceperea „naturală” a sacrului a asigurat un climat de permanentizare a misterului existențial în „cetatea de hotar”, iar când misterul se află în pericol de a fi deturnat, devalorizat și secătuit, ancestralul autohton se revigorează într-un efort suprem de menținere a zero cunoașterii luciferice. Sacrul este difuz în *Cruciada copiilor*, autenticitatea sa trebuind a fi deslușită din interacțiunea a diferite concepții asupra „salvării”, a mântuirii, unul dintre paradoxuri fiind că Ioana zănatica, prin sugestiile unui atavism, primitivism și ale unei aderări la ritualul sângeros al talionului, asigură supraviețuirea mentalității ancestral autohtone cu referire la sacru, apriorismul românesc. Ioana zănatica, variantă feminină și

prolifică a lui Zamolxe păduraticul, descinde din codrul sălbatic, primar, pentru a-și exercita instinctul vital asupra călugărului Teodul într-un ritual de exorcizare spirituală: mușcându-l de gât ca o lupoaică sugerează la modul simbolic suprimarea unei credințe străine și nefaste de către o mentalitate ancestrală și autohtonă, întrucât lupul, alter ego-ul totemic al dacilor mitici, se înstăpânește faptic asupra straniului principiu reprezentat de călugărul catolic. Resurecția sacrului original neantizează liturgicul occidental pentru a oferi o nouă șansă permanentizării spiritualității autohtone, apriorismului românesc.

Sacrul și liturgicul rămân teme predominante în *Arca lui Noe*. Inspirată la rândul-i din eresul popular, Blaga apelează la Fârtate și Nefârtate pentru a încununa, către finele activității de dramaturg, o variantă adiacentă temei sacrului, anume cea bogomilică, căreia îi rezervăm un spațiu autonom. Semnalăm în acest context doar o nuanțare de viziune asupra sacrului: dacă până la *Arca lui Noe* sentimentul de mister oscilează alături de cel tragic, acum intervine o detașare, dacă nu erudită, cel puțin „înțeleaptă”. Sacrul este antropomorfizat și tratat la modul ironic, o ironie caldă, senină, de sorginte folclorică. Umanizarea sacrului constituie o tendință constantă a dramaturgiei blagiene, în parte și datorită perspectivei sofianice, care presupune transcendența divină, parțial și datorită faptului că onticul este mai întotdeauna reprezentat de ontologic, prin consacrarea daimonică a unor inițiați, principiul absolut este metamorfozat în entitatea umană, cu consecințe duale, bivalente. Excesul antropomorfizării sacrului a fost identificat ca una dintre determinantele degradării mitologiei antice grecești. Parcă pentru a afirma încă o dată autohtonizarea ancestralului mioritic, Blaga sugerează că excesul de antropomorfizare a sacrului în eresurile populare valahe constituie determinanta majoră, esențială, de permanentizare a unei mitologii autonome, în care magicul și misterul realizează o simbioză cu ironia subtilă a fondului popular pentru a tempera viziunea tragică, gravă, asupra relației dintre ontologic și ontic, dintre profan și sacru. Prin *Arca lui Noe* Blaga tinde

a releva cel mai autentic mentalitatea fondului popular, care surprinde într-un proces osmotic interdependența dintre Ființă și Fire.

Avram Iancu și *Anton Pann* sunt generate, la rândul lor, de legenda folclorică, tema predominantă în ambele fiind cea a eroului și, implicit, cea a faptei. Sacrul intervine ca un cadru, ca o matcă, prezența sa fiind resimțită în măsura în care eroul este consacrat ca inițiat prin apariția sa din legendă și dispariția lui către aceeași dimensiune, sau prin capacitatea de a sintetiza într-o faptă supremă, de arme sau artistică, sufletul întregului neam. Potențele și valențele absolute ale celor doi eroi sunt posibile exclusiv prin ordonarea lor sub auspiciile sacrului. Revine pregnant un tipar fundamental al dramaturgiei blagiene: dezintegrarea identității fizice a sinelui uman pe parcursul înfăptuirii unei determinante a fatalității, altfel spus, sacrul îl neantizează pe inițiat ca om pentru a asigura triumful faptei, mitului, misterului existențial.

2. Teme bogomilice

Din punct de vedere al diacroniei credințelor și ideilor religioase, bogomilismul poate fi considerat drept descendent al maniheismului, a cărui dogmă poate fi redusă la ideea coexistenței forțelor Răului și Binelui în această lume. Bogomilismul s-a dovedit a fi mai activ în Europa orientală și balcanică, până la statutul de religie semioficială în Bulgaria medievală. Bogomilul este considerat eretic pentru conștiința creștină orientală și occidentală. Discipoli ai lui Vasile, secolul al XI-lea, bogomilii negau euharistia. Și tocmai în acest aspect ne pare a fi identificabilă principala deosebire dintre spiritualitatea propusă de Blaga și bogomilism. În dramaturgia sa, filosoful român nu neagă euharistia, ci o reformulează. Ceea ce

apropie cele două concepții o constituie premisa speculativă asupra genezei lumii: Bunul Dumnezeu și Diavolul au prezidat împreună la facerea lumii; mai mult chiar, Fârtate și Nefârtate continuă să-și împartă în mod tacit prerogativele, chiar și în zilele noastre întâmplările ființei sunt determinate de dualismul Firii. Dezvoltăm ideea că Ființa poartă într-însa o eroare primordială, care fiindu-ne specifică, a fost și însușită ca atare prin încadrarea sa în rit. Compromisul s-ar traduce prin oficializarea erorii ontologice primordiale, „botezarea” acesteia. Ofeream drept argument nu maniheismul, ci soluția adoptată de unele neamuri antice, greci și traci, care au acceptat faptul de a-și fi consumat la origine Zeul: sfârșirea lui Zagreus de către Titani, din a căror cenușă a fost plămădit omul, purtând în matricea sa ontologică frântura de divinitate, dar și conștiința culpei profanatoare. Mai putem adăuga observația că maniheismul numără printre descendenții săi și pe catari, în acest mod erezia ancestrală aflându-și loc de popas și în spiritualitatea occidentală.

Este greu de absolutizat bogomilismul ca sursă unică de inspirație pentru filosoful român atunci când își structurează concepția asupra onticului dual, antinomic. Cert este că Blaga preia o idee vehiculată în patrimoniul cultural european și oriental, antic și medieval, și o adaptează spațiului mioritic pentru a fundamenta teologic o presupusă perspectivă a mentalității autohtone asupra onticului și a efectelor dualității acestuia asupra ontologicului: când se referă la antichitatea apriorismului românesc, dionisianismul nu poate fi ignorat ca sursă de înrâurire ideologică; în evul mediu, bogomilismul devine pregnant; în zilele noastre, defularea psihanalitică se instituie în supapă a instinctualității și a inconștientului colectiv moștenit de individ. În oricare dintre etapele istorice ale evoluției ideologiei așa-zis bogomile, viziunea ne pare a se păstra în esență unitară: anume, onticul este prin definiție dual și interdependent, antinomia acestuia fiind o impresie de suprafață, structura sa internă fiind generată de o tulpină comună. Către sfârșitul activității sale de dramaturg, Blaga va impune o temă de

meditație: dacă Fârtate și Nefârtate sunt generați de un principiu comun, care este acesta? Cine este părintele arhetipal al cosmogoniei?

„Această temă bogomilică există în filigran, în *Tulburarea apelor*. Credința în Iisus Pământul nu este, oare, o manieră de a reconcilia «sufletul de cioban» al popii cu o ordine ecleziastică ce admitea alături de dogme o «organicitate» a vieții tradiționale și a practicilor sale firești?”¹. Mai mult decât atât, însuși „sufletul de cioban” al Popii admite „organicitatea” vieții tradiționale și o practică liturgică ce susține această viziune „firească” asupra Firii; chiar dacă nu ni se argumentează nicunde în dramă că țăranii români ardeleni ar fi practicanții unui cult de sorginte maniheistă, Popa sugerează că indirect comunitatea al cărei părinte spiritual se dorește a fi poate deveni adeptă tacită a compromisului între antagonii, acceptate ca manifestări și entități naturale, firești, dat originar funciar sinelui cosmic: „Ei-și? Vor zice oamenii c-a ieșit dracu’ pe hornul popii. Te-or prinde și te-or arunca în râu să te boteze. Ha! Drac botezat!”.

Sintagma „drac botezat” sintetizează întreaga viziune a filosofului român asupra demoniului în dramaturgia sa. Dracul susține așadar întruniri cu preotul, omul lui Dumnezeu, consacrându-se astfel ca parte legitimă a sacrului. În ceea ce privește comunitatea, ființa colectivă, reacția ei ar fi de oficializare a apartenenței demoniului la acest sacru dual prin profesarea unui act arhetipal de consacrare: botezul prin intermediul apei, materie primară, purificatoare și regeneratoare. Prin sintagma „drac botezat” Blaga surprinde magistral metoda ingenioasă și firească de a-ți asuma latura blamabilă a sinelui.

Tema bogomilică revine explicit în *Ivanca*. Aici erezia este transmisă artistului de către o bătrână servitoare, de presupus a fi păstrat „vechea poveste” ca pe un mit originar absolut, permanentizând astfel misterul printr-o zero cunoaștere luciferică. Pictorul Luca preia eresul ca atare și îl acceptă necondiționat,

¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 87.

proiectându-l în dimensiunea eternă a autenticității: „Știi, Marie – este o veche poveste, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut sfinții, celălalt ispitele și visurile rele. / De atunci unde sunt sfinți, trebuie să fie și ispite!”.

Observam cu prilejul capitolului rezervat piesei *Ivanca* faptul că această dialectică a contrariilor înfrățite este exprimată de făptura pictorului Luca dintr-o necesitate resimțită de psihicul rațional de a se detensiona, nevoie de despovărare a conștiinței prin aflarea unei similitudini, la scară absolută, a situației dificile înfruntate de individ, asaltul instictualității inconștiente. Complementaritatea între aparente antagonii, conștientul și inconștientul, se regăsește în *illo tempore*, când este fundamentat arhetipul dual ca piatră de temelie a întregii construcții a firii universale, naturale și supranaturale. Este posibil ca, dintr-o atare perspectivă, conștiinței morale a sinelui, reprezentată prin făptura pictorului, să îi fie mult mai facil să își accepte „damnarea”, latura absconsă a ființei. Din perspectivă psihanalitică, erezia bogomilică ar putea fi interpretată ca o defulare ontologică, ființa construindu-și o „supapă” prin fundamentarea duală a firii. Este discutabil dacă imaginarea unei atari spiritualități conferă certitudini soteriologice, după cum la fel de discutabilă este perspectiva psihanalitică asupra maniheismului blagian.

În *Meșterul Manole* tema bogomilică a fost supralicitată în detrimentul unei mai autentice reconsiderări a inerenței jertfei. O replică retorică a starețului Bogumil oferă argument pentru o pertinentă variantă a sursei bogomilice a jerfei: „... Și dacă într-o veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele că nu știi când e unul și când e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie... Cine vrea jertfă?”. Jertfa poate fi cerută deopotrivă de Dumnezeu sau de Satan, „providența ar fi construită din

nenorociri: binele naște din rău, ca în *Zadig*?"¹. Da, și tocmai de aceea se impune o reformulare, jertfa este cerută deopotrivă de Dumnezeu și de Satan, odată ce am stabilit că onticul este dual, dar nu antinomic. Fiind frați și autodefinindu-se unul în raport cu celălalt, Fârtate și Nefârtate nu pot fi disociați în momentul în care se înfăptuiește voința sacrală în contingență: „Este o resemnare ce mărturisește supunerea sa (a lui Manole, n.a.) față de fatalitatea bogomilică”². Corect, cu o precizare de fond: „bogomilică” este un lexem oarecum redundant, întrucât „fatalitate” îl presupune.

Eseistul Blaga apropie fatalitatea de demonic: „în unii oameni, demonul devine o fatalitate”³, acești supra-viețuitori mistuindu-se intens, întrucât sunt caracterizați de „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînălțurat”⁴. Dacă fatalitatea poate fi identificată, prin grila blagiană, cu o formă de manifestarea demonicului, mai rămâne de constatat ce presupune demonicul: „Demonicul e creatorul. Și totuși în anume privință deosebit de Dumnezeu”⁵. *Quod erat demonstrandum*. Demonicul nu poate fi identificat strict cu Dumnezeu întrucât presupune și reversul medaliei, fratele acestuia, Satan. Demonicul este maniheist prin excelență, fatalitatea nu poate fi considerată decât bivalentă, iar a mai adăuga „bogomilică” lexemului „fatalitate” când te referi la eposul blagian devine redundant. Manole este conștient de sorgintea duală a perspectivei sofianice înfăptuite de el, iar gestul său suprem, sinuciderea, nu este izvorât din „disperarea omenească”⁶, ci din conștiința revelației trăite: viața trăită cu rost și desăvârșită în creație presupune nu doar împlinire, ci și destrămarea sinelui. Fapta sinucigașă a creatorului este strict necesară împlinirii creației. Bogomilismul în *Meșterul*

¹ *Ibidem*, p. 88.

² *Ibidem*.

³ Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate* în vol. *Daimonion* în vol. cit., p. 232-233.

⁴ *Ibidem*, p. 233.

⁵ Lucian Blaga, *Oamenii demonici* în vol. cit., p. 228.

⁶ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 88.

Manole trebuie înțeles din perspectiva concepției „ne pierdem ca să ne-mplănim”. Spiritul locului, puterile nevăzute ale pământului, cer jertfa nu din egocentrism, ci din necesitatea unei înțelegeri apriorice cu puterile celeste. Dumnezeu și Satan hotărăsc împreună creația și jertfa, iar Manole, inițiatul, înțelege și acceptă, deplin. Binecuvântat de starețul Bogumil, se aruncă înspre cerul care „îi pare jos ca un scut”. *Coincidentia oppositorum* nu este decât o redenumire a onticului dual, doar aparent antinomic.

Arca lui Noe constituie prin excelență exemplul supralicitării temei bogomilice în dramaturgia blagiană. *Fârtate și Nefârtate*, titlul unui eseu postum, poate fi pertinent privit ca un subtitlu complementar al ultimei drame blagiene publicate antum. În capitolul rezervat acesteia am relevat rolul fundamental pe care perspectiva dualismului sacrului îl deține într-o justă decodificare a intențiilor autorului. Interesant că tonul vocii auctoriale nu este unul grav, cum ar putea presupune reconsiderarea diluviului biblic de pe pozițiile eresului folcloric. Cosmogonia este structurată, reconfigurată și etern patronată de către divin și demonic în bună înțelegere, iar conștiința populară, colectivă, anonimă și autentică, se amuză. Filosoful și dramaturgul cultivă cu satisfacție nedisimulată savoarea înțelepciunii populare, conștient că arhetipul este bidimensional, bivalent și unic.

„Eu sunt umbra Moșului” decretează *Nefârtate*, oferind un palier de meditație mult mai semnificativ decât simpla erezie bogomilică. Umbra constituie, observam, în concepția populară, ipostazierea ființei invizibile din individ. Moșul și *Nefârtate* sunt frați alcătuind unitatea unică în condițiile în care divinul constituie pitorescul relevat iar demonicul spiritul revelat. Nu se poate susține esențializarea partinică a unuia, oricare ar fi o sterilitate și o non-identitate fără celălalt. Dacă îl vom considera pe Moș monada arhetipală, în baza afirmației că e „strămoșul tuturor strămoșilor”, cu sorgintea „de-aici și de mai departe”, îi vom conferi și umbrei sale același statut, umbra însoțește ființa ca o condiție *sine qua non* de a alcătui Firea. Această complementaritate a ființei și a umbrei este

magistral exprimată de către dramaturg prin referire la regnul animal, dialogul alcătuind o metaforă revelatoare:

"Ana

Bată-i să-i bată furtuna – de șoareci! Iar ne-au cotropit moara. S-adună puzderie din toate părțile. Parcă-i un făcut. Jos – șoarecii, în pod – liliecii. Țiuie alcătuirea asta toată noaptea și din toate încheieturile, de ți-e mai mare dragul!

Noe

Așa-mi place și așa se cuvine, să țiuite și să freamăte lumea de toate vietățile! Jos – șoarecii, sus – liliecii! Știi, Ano, într-o zi mă gândeam că liliecii să fie arhanghelii șoarecilor ...".

Cu atât mai frapant cu cât puterile htonicului își arogă șoarecii iar cele uranice – liliecii, ordinea ontologică este o dată în plus reconfigurată prin redimensionarea onticului, divinul preferă umbra firii, liliecii, care ar putea deveni arhangheli ai ființei demonice, șoarecii... Probabil că o metaforă mai revelatoare pentru fraternitatea bogomilică nu ar fi putut fi construită. Apelarea la șoareci și lilieci sintetizează opinia eseistului, fără a lămuri sorgintea comună și anonimă a dualismului: „Părintele născând din sine Binele (personificat în Fârtate) și Răul (personificat în Nefârtate) nu putea să fie însuși decât o substanță cu două atribute opuse. Părintele a trebuit să fie, prin natura sa, atât divin cât și demonic”¹. Dacă îl vom identifica pe acest Părinte arhetipal cu Marele Anonim, concepția blagiană asupra bogomilismului se va complica fecund până la a bodândi statutul de speculație insondabilă și, prin urmare, axiomă spirituală.

¹ Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 210.

3. Tema operei împlinite, a faptei și a spiritului

În cvasitotalitatea lor, personajele dramaturgiei blagiene ființează pentru a înfăptui. Creația ca rezultat a resortului lor ontologic le mistuie identitatea istorică a sinelui, valorificând anistoria eului, arhetipul. Altfel spus, creației îi este strict necesară, pentru a se împlini, să destrame ființa aparentă, resuscitând resursele absconse, dar esențiale, ale firii. În urma acestei perspective se poate impune identificarea arhetipului absolut cu firea originară, într-un efort de relevare a spiritului autentic. Din această confruntare dintre aparență și esență, dimensiunea care se instituie în contingent este cea a veșnicului, iar cea care se pierde, a efemerului. Mai adecvat ar fi să reformulăm: rostul faptei este acela de a identifica în zariștea profană acele aspecte care țin de imuabil, iar, odată relevate, eroul este trăit și se trăiește posedat de daimonia creației, de darul funciar de a recupera frânturile de veșnicii din procesul inerent al destrămării și de a le proiecta într-o dimensiune a absolutului. Evident, ființa nu poate fi decât strivită de un efort care o depășește ca potențialitate imediată, întrucât actul creator, săvârșit de inițiat, este totuși reiterarea unui ritual divin. Eroul blagian nu este supraomul nietzschean și, conștient de limitele sinelui său, parcurge un traseu inexorabil: se ivește în lumină din liniștea apriorică a monadelor adormite, constată că rostul său este acela de a alcătui o faptă mitică, în care magicul își are rolul său, iar odată împlinită creația – care, de obicei, jertfește una sau mai multe din vieți pentru a oferi o nouă șansă Vieții – , reintră în mare poveste, având, astfel, se presupune, acces la absolut. În toată această peregrinare fantastă, dar determinată matricial, misterul pare a fi într-o permanentă iminență de a cunoaște o criză. Însă luminile ce par să ne dezvăluie câte unul sau altul dintre aspectele sale sacre nu pot să răzbată până în cele din urmă hotare, ale căror unghere propagă umbre tainice. Împletirea de lumini și umbre asigură permanentizarea misterului printr-o zero cunoaștere luciferică, numitor comun al unor tendințe expansioniste

ale plus cunoașterii și al tendințelor înțelepte ale minus cunoașterii. Fapta eroilor dramaturgiei blagiene ține de zero cunoaștere luciferică, de permanentizare a misterului existențial din zăriștea pierderii de sine către cea a nemuririi.

Fapta în sine are o aparentă fecunditate nestăvilită de actualizări, dar în esență creația este un act de natură spirituală. Și aceasta întrucât „spirit” are un câmp semantic flexibil ce îngăduie cuprinderea în matca sa conceptuală a unor multiple dimensiuni ce compun paradigma existenței. „Spirit” poate fi definit ca acel factor ideal al existenței (opus materiei); totalitatea facultăților intelectuale, conștiință. Pe de altă parte „spirit” poate fi identificat cu inteligență, imaginație, iar în superstiții se referă la o ființă imaterială, supranaturală. „Spirit” mai poate fi mod, fel de manifestare, de gândire și chiar poate suferi o reducere a semnificatului la glumă, anecdotă, vorbă de duh, ironie. La antipolul semnificației de factor ideal al existenței, opus materiei, „spirit” poate reprezenta și caracterul specific a ceva, sensul real a ceva. După cum se poate ușor observa, semnificatul oscilează prolific sub mantia semnificantului, iar fapta în dramaturgia blagiană se va referi la fiecare dintre multiplele nuanțe semantice. Însuși câmpul semantic al „creației” ne rezervă o surpriză, întrucât poate semnifica acțiunea de a crea, concret: produs al muncii creatoare, lucru, operă creată; dar, pe de altă parte, cel de-al doilea semnificat se definește ca interpretare bună, originală a unui rol dintr-o piesă. Eroul blagian este un inițiat care, fără doar și poate, înfăptuiește o operă spirituală, dar care se și constată posedat de daimonion, o unealtă interpretând un rol predestinat prin fatalism în marea poveste a firii. Nu este lipsită de semnificație concepția autorului în ceea ce privește creația insondabilă: „Orice creație autentică, insondabilă prin mijloace raționale, orice creație, care veacuri de-a rândul nu încetează să fascineze închipuirea muritorilor duce spre Démonic. Iar creațiile acestea pot să fie poeme, simfonii, catedrale, tablouri, mituri, teorii, ipoteze, construcții, fapte. Démonice pot fi toate acestea atunci când ele sunt în stare să încante generații de oameni și când ele opun o

rezistență oricărei încercări de a le înțelege exhaustiv prin simple mijloace intelectuale”¹. O serie de coincidențe argumentează pledoaria anterioară, dar mai presus de orice speculații, Blaga lansează o provocare a ermetismului în momentul în care identifică autenticitatea creației cu insondabilitatea acesteia prin cunoaștere paradisiacă. Date fiind condițiile, tentativa receptorului și a interpretului faptei blagiene are destul de puține șanse de izbândă în a determina reperele a ceea ce ține de inefabil. Cu toate acestea, unele dintre ungherele misterului se relevă conștiinței ca o Fata Morgana...

În *Zamolxe* fapta oscilează cu o ironie tragic-amară între primul și cel din urmă semnificat al spiritului. Zamolxe, omul, trebuie să impună neamului o nouă lege, care se referă la factorul ideal al existenței, opus materiei, zeul tutelar unic. Marele Orb este conceput ca un principiu ontic și tocmai de aceea nu poate avea rezonanță în mentalitatea unor ființe ce își imaginează divinul ca pe o panoplie de entități animaliere totemice. Există o contradicție între capacitatea imaginativă a omului de rând și a celui de geniu, consacrat de daimonie. Omul comun reduce aria de cuprindere a semnificantului „spirit” la dimensiunea sa imaginativă, în vreme ce inițiatul o apropie de cea care face referire la ființa imaterială. Există o antagonie ireconciliabilă între daci, care au tendința inerentă de a configura sensul real al spiritului, caracterul său specific, și Zamolxe, care are disponibilitatea, capacitatea și fatalitatea de a se raporta exclusiv la factorul ideal al existenței și de a nu face compromisuri. De pe aceste poziții, dacii își vor imagina materialitatea spiritului și vor construi o statuie profetului perceput ca ființă supranaturală; Zamolxe nu-l poate configura pe Marele Orb decât ca idee pură, supremă, absolută și, conștient de falsificarea autenticului, va distruge statuia într-un efort ultim și unic de a le revela semenilor eroarea fundamentală. Zamolxe va fi fost conștient că urma să moară, după cum la fel de conștient trebuie să fi fost că e necesar să moară pentru a impune mitul autentic. În peșteră, care poate fi

¹ *Idem, Creație insondabilă în Daimonion în vol. cit., p. 268.*

considerat un arhetip al spațiului privilegiat al increatului sau o adăstare de tip Iona, lui Zamolxe i se oferă exemplul *alter ego*-urilor anterioare și posterioare. Socrate, Iisus, Giordano Bruno au murit și au învins. Similar, Zamolxe demistifică superstiția, eroarea teleologică, întrucât finalitatea omului în contingență nu este aceea de a se institui în propriul zeu, ci de a descoperi în sine și aiurea absolutul. Fapta lui Zamolxe nu este aceea a unui supraom, ci a unuia conștient de iminența unei erori fundamentale în cazul în care omul se prosternează supraomului. Fără doar și poate că Zamolxe este jucat, soarta îi este trăită și curmată de rațiuni care îl transcend ca individ. Pe de altă parte, este meritul său de a-și asuma condiția. Ar fi putut să refuze, la urma urmei semenii săi nu aveau un zeu autohton, iar a implementa liturgicul propriu ar fi însemnat configurarea unei spiritualități originale. Dar nu și autentice. Fapta lui Zamolxe este dictată de setea de autenticitate. Ne reamintim cum Blaga identifică autenticitatea creației cu caracterul insondabil al acesteia prin mijloace raționale – un argument suficient pentru a explica revelația finală a dacilor. Nu există argumente logice pentru a interpreta o epifanie. Fapta ultimă a lui Zamolxe împletește fatalismul cu finalismul pentru a releva insondabilul revelației: eschatologicul și soteriologicul devin posibile în momentul în care dacii îl acceptă pe Marele Orb ca pe un principiu aprioric, insondabil, dar funciar atât firii, cât și ființei.

Tulburarea apelor nu impune o faptă inedită, ci o reconfigurare și o adaptare a primeia la evul mediu transilvan creștin. Opera nouă este și aici noua credință. Și aici, pentru a se impune credința autentică, este inerentă și strict necesară distrugerea sensului real al unei false religii. Din cenușa bisericii ortodoxe pare a se naște revelația lui Iisus Pământul. Perspectiva este însă mai complexă întrucât fapta Popii este temporar deturnată de tentațiile specifice ființei: bărbatul își dorește fecioara. Intruziunea factorului feminin este îngemănată cu daimonionul complementar divinului, satanicul, astfel încât avem o dublă dualitate în ceea ce privește reușita faptei: aceasta este împiedicată a se împlini autentic de către fecioară și

demonic; pe de altă parte, opera se va configura din cenușa aceleiași fecioare demonice, nu doar din cenușa bisericii. Dar sacrificiul suprem este cel al Moșneagului, în absența căruia Popa va fi rămas cu arderea bisericii, cu nostalgia fecioarei, dar fără revelația mitului autentic. Fapta Popii este, în comparație cu cea a lui Zamolxe, mult mai ezitantă. Și aceasta întrucât preotul mioritic nu întrunește același grad de inițiere ca profetul get. Traducerea *Catehismului lutheran* în limba neamului probează apartenența Popii la o zodie incertă: simte că trebuie să instituie o operă nouă în spiritualitatea neamului, dar nu cunoaște care este aceasta. Întrezărește unicitatea unui factor ideal al existenței, dar nu își poate imagina caracterul său specific. Finalmente constatam că rolul său nu era de a construi o credință originală, ci acela de a perpetua o mentalitate ancestrală și autohtonă. Indiscutabil, fapta Popii aparține zero cunoașterii luciferice, permanentizarea misterului existențial.

Daria și *Ivanca* pot fi considerate psihodrame și decodificate prin grilele psihanalitice. În acest sens, conflictul intern al protagoniștilor este sortit de incapacitatea asumării sinelui autentic. Fapta se referă, îndeosebi în *Daria*, la Eros. Femeia crede că poate dobândi ataraxia prin abandonarea absolută în tărâmul iubirii. Însă nu poate fi ignorat dublul semnificat al ataraxiei: în filosofia antică numește starea de liniște sufletească, liberă de griji și de temeri; în medicină constituie starea patologică de pasivitate a unui organ, a unei funcții. Daria parcurge un traseu ciclic între cei doi semnificați: din pasivitatea acută glisează brusc înspre iluzia ignorării grijilor și a temerilor, pentru a reveni la starea inițială de pasivitate din care se va desprinde, prin sinucidere, spre o posibilă liniște sufletească post-mortem. Și aici fapta presupune disoluția sinelui istoric. Scriitorul Loga este revendicat de o altă modalitate de a accede la absolut: creația literară. Pentru el spiritul este rațiune, intelect, conștiință. Știe că el va dispărea ca individ, după cum la fel de bine intuiește că poate supraviețui prin opera scrisă. Iubirea și opera par a fi ireconciliabile, incompatibile, astfel încât viața este jertfită creației. Fapta femeii este a unui prometeu înfrânt, cea a bărbatului este a

unui prometeu conștient, dar care totuși își permite să mai spere. Loga este un Sisif conștient de povara stâncii, dar care nu-și va dori niciodată să renunțe la povară.

Ivanca a purtat un titlu inițial elocvent, *Fapta*. Am argumentat detaliat că în piesă se desfășoară un conflict între două dimensiuni care alcătuiesc unitatea. Pe de o parte sunt dispuși Tatăl și Ivanca, pe de altă parte pictorul Luca. Cele două alcătuiri reprezintă, eventual, inconștientul și conștientul, instinctul și rațiunea, imoralul și eticul, umbra și ființa. *Fapta* este necesară pentru a-ți asuma firea, alcătuită din lumini și umbre. Tocmai de aceea Blaga nu a păstrat în a doua versiune referirea explicită la complexul oedipian, pentru a nu lăsa impresia că *fapta* pictorului se referă exclusiv la depășirea culpei de a fi provocat moartea mamei la naștere. Cordonul ombilical îl leagă nu neapărat de imaginea mamei la naștere, ci de un întreg șir de strămoși ai sinelui care îi sălășluiesc în sânge și care trebuie asumați ca atare. Cordonul ombilical va fi tăiat și pictorul vindecat când va accepta că Tatăl și Ivanca există și se vor perpetua. Neînvingându-i pe cei doi, care fac dragoste în camera vecină, pictorul înțelege că inconștientul, instinctul și imoralul aparțin firii. *Fapta* constă în revelația firii autentice, a spiritului universal.

În pantomima *Înviere* *fapta* Vochiței relevă interdependența dintre spiritul absolut și dor. Unul dintre semnificatele spiritului este acela de mod, fel de manifestare, de gândire. Pentru apriorismul mioritic modul specific de gândire și de manifestare se traduce prin dor. „Vochița, protagonista din pantomima *Înviere*, este purtătoarea dorului. Ea dansează și își exprimă astfel dorul în cadrul ceremoniilor populare tradiționale, al riturilor religioase, pe care procesiunea pascală, încununată de strălucirea lumânărilor aprinse, îl încadrează și stilizează. Tema și personajele se articulează în basmul minunat și dureros al plecării într-un exil bucuros – nunta – și al întoarcerii grave la rădăcinile pământului natal. Contactul cu realitatea se va reduce la acele locuri: ea atinge realitatea arhetipală a cimitirului, adică sfârșitul unei aventuri umane și poate un nou

început. Acolo odihnește dorul, de acolo va învia dorul; amintirea înviată a unui dor nesfârșit, etern.”¹.

Tema operei împlinite devine o obsesie în *Meșterul Manole*. Fapta implică jertfă. Jertfa se identifică ritualului: pentru ca opera să se împlinească, un suflet drag zidarului trebuie sacrificat spiritului locului. Spiritul locului este revendicat de superstiție, puterile pământului sunt ființe imateriale și supranaturale. Acestea par a o transforma pe Mira în instrument al operei. Dar și Manole se constată o „unealtă”, raportându-se la sacrul uranic. Laitmotivul dramei, cine cere jertfa, nu poate fi decodificat decât dacă pornim de la premisa că perspectiva sofianică devine o certitudine doar dacă acceptăm o înțelegere apriorică între uranic și htonic. Jertfa este cerută de onticul dual. Fapta e determinată de o fatalitate care include doi determinanți sacri: Dumnezeu și Satan. Manole trebuie să instituie pitorescul în contingentă, dar pentru aceasta trebuie să renunțe la tot, inclusiv la sinele său istoric. Creatorul uman devine executor al unui cuvânt purtător de moarte doar în aparență. În esență, creația transcende viața și moartea, pentru a proiecta efemerul în eternitate. Manole surprinde un chip al veșniciei în orizontul imediat. Acest chip al veșniciei este viața, dar, pentru a-l proiecta în absolut, trebuie să-l sublimeze în creație. Fapta sa este o conștientizare a adevărului de a ne pierde pentru a ne împlini.

Cruciada copiilor restructurează și nuanțează, de pe baricadele creștinismului schismatic, conflictul ideologic dintre primul semnificat al spiritului, factor ideal al existenței, opus materiei, și cel din urmă semnificat, caracter specific a ceva, mântuirea existenței profane, iar fapta se referă la modalitatea de a-ți apropia Sfântul Mormânt al Ierusalimului. Catolicismul și Teodul vor iniția încă o cruciadă pentru a lua în posesie un tărâm real, specificul spațial istoric determinat al Sfântului Mormânt. Ortodoxismul și Ghenadie își imaginează exclusiv factorul ideal al Sfântului Mormânt, spațiu-idee la care vei accede fără militantism armat. Atenția se

¹ Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 91.

concentrează asupra faptei călugărului, a cărui cruciadă va suferi un eșec hotărâtor în nisipul deșertului. Realitatea este că Blaga impune, printre rânduri, o altă faptă, autentică prin rapoarte atât la catolicism cât și la ortodoxism. Este fapta Ioanei zănatica și a doamnei cetății, entități feminine care se raportează la o cu totul altă dimensiune a spiritului. Ioana adastă în pădurea primordială, Doamna apelează la htonicul aprioric. Fapta Ioanei, de a sfâșia gâtul călugărului, instituie supremația unei mentalități ancestral autohtone asupra credinței creștine. Puiul ei de lup, ultim vlăstar al totemului dacilor mitici, a pierit în cruciadă, la fel cum au pierit și soțul Doamnei și fiul lor Radu. Dar supraviețuiesc mamele cetății, purtătoare ale ideii spiritualității autentice, entități ce vor asigura fertilitatea ulterioară a apriorismului mioritic. Dacă vom identifica opera cu cruciada, atunci opera nu se împlinește în *Cruciada copiilor*, deoarece falsifică rolul firesc al Vieții printr-o jertfă inutilă. Dacă vom identifica, însă, opera cu Judecata de Apoi, atunci opera se va împlini virtual, iar fapta Ioanei zănatica ar fi o premoniție a certitudinii.

Avram Iancu este structurată obsedant în jurul faptei revoluționare. Eroul trebuie să instituie o lege nouă, acum o lege socială. Raportarea la spirit este multidimensională. În primul rând drama, ne obligă la identificarea accepțiunii fantastice a spiritului, în superstiții acesta semnificând ființa supranaturală. Avram Iancu se întrupează din mit sub forma păsării măiestre, consacrată de Muma pădurii, vagă reminescentă a Moșneagului din *Tulburarea apelor*. Apoi drama impune spiritul ca mod de manifestare și de gândire specific, fapta eroului urmărind tocmai recunoașterea entității etnice, sociale și spirituale a moșilor în raport cu jandarii unguri. Neamul mioritic își dorește și el „un petec de cer” deasupra și nimic mai mult. Nu în ultimul rând se manifestă spiritul sub accepțiunea de caracter specific a ceva, sensul real a ceva, unde acest „ceva” este limba strămoșească. Moșii identifică în limba străbună ultima redută spirituală în fața unei intolerante ignorante ce urmărea ca în Ungaria Mare să vorbească ungurește și pietrele. Niciodată în dramaturgia blagiană fapta nu mai are un atât de pronunțat caracter social, după

cum niciunde opera nu constă în asigurarea supraviețuirii etnice a românilor. Fapta îl consumă pe eroul angajat într-o luptă absolută, iar opera este doar parțial împlinită. Avram Iancu se reîntoarce în spiritul fantast, născând mitul păsării măiastre, pentru a asigura permanentizarea în conștiința colectivă a necesității continuării luptei, până la împlinirea supremă a operei. Doar prin proiectarea faptei sociale și istorice în mit și eres folcloric se poate avea speranța întregirii operei inițiate de erou.

Arca lui Noe constituie opera programată, dar înfăptuirea acesteia dobândește semnificații mitice, teleologia presupunând o nouă geneză a ontologiei. Construirea arcei probează o profesiune de credință, dar se impune și ca simbol al creației. Fiind asemuită cu zămislirea unei vieți umane avem senzația unui déjà-vu din *Meșterul Manole*. Revine obsedanta parabolă a nașterii operei ca zămislire supremă a vieții. Acum devine evident că ultima șansă a vieții o constituie Opera, arca. În *Meșterul Manole* viața este receptacul pentru creație, în *Arca lui Noe* creația este unicul receptacul al vieții. Așadar fapta eroului blagian dobândește acum valențe absolute, nu mai urmărește revelarea unui factor ideal al existenței, opus materiei, ci însăși reconfigurare existenței după extincția cvasitotală a materiei sub un diluviu regenerativ. Totodată nu mai persistă niciun dubiu cu privire la motorul generator al faptei. În mod explicit Noe este orânduit și consacrat pentru a înfăptui opera, vrerea sacralității pe pământ, după cum e la fel de explicit că sacrul este alcătuit din divin și satanic în egală măsură. Așadar fapta este determinată de daimonion, unde „demonicul e creatorul. Și totuși în anume privință deosebit de Dumnezeu”¹...

Anton Pann este singura dramă blagiană în care opera se identifică unei creații literare. În aparență este vorba de *Povestea Vorbei*, care se fundamentează estetic pe principiul „de la lume adunate și lumii iarăși date”. Cu acest prilej Blaga abordează și un semnificat derivat al cuvântului „spirit”, acela de glumă, anecdotă,

¹ Lucian Blaga, *Oamenii demonici* în *Daimonion* în vol. cit., p. 228.

vorbă de duh, ironie. În *Povestea Vorbei*, Anton Pann face spirite, adică glumește. Din acest punct de vedere eroul ultimei drame blagiene, identificat metaforic haiducului Groza, este o reiterare a lui Avram Iancu, fapta revoluționarului conducător de oști fiind similară cu fapta revoluționarului mânuitor de cuvinte populare. Dar, cum am relevat în capitolul rezervat dramei în discuție, piesa ascunde magistral o dihotomie revelatoare: *Povestea Vorbei* vs. *Cântul mut*. Adevărata operă supremă împlinită de poet este *Cântul mut*, sublimarea spiritului în cântec, și mai ales într-un cântec ce refuză cuvântul, căci cuvântul privează ființa de absolut, o izolează de fondul primar prin înseși sunetele ce compun noțiunea. Blaga refuză semnificatul frustrant, neîndestulător, pentru a accepta semnificatul, mut, dar autentic. În aceasta constă reușita magistrală a unei drame nepublicate antum: la finele carierei de dramaturg Blaga sugerează valoarea tăcerii, a necuvântului în opera sa literară. Fapta estetică tinde spre revelarea semnificatului, în condițiile în care instrumentul, semnificatul, constituie o piedică imuabilă, insurmontabilă. Și totuși, poetul împlinește *Cântul mut*...

Am rezervat pentru final un complet alt câmp semantic al „*spiritului*”: semn grafic în scrierea greacă, care arată cum se pronunță din punct de vedere al aspirației sunetul căruia i se adaugă. Deși poate părea deplasat, până și acest semnificat are relevanță în dramaturgia blagiană. Reamintim o opinie originală, dar pertinentă: „La teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială: cuvântul are aici nu numai, cum, spuneam, pe lângă sens, o valoare fonică, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de «iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se «instaleze» în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului:

decor, trup, mimică, mișcare”¹. Nici că se putea o mai bună exprimare a provocării lansate de cuvântul blagian: semnificantul constituit din sunete ascunde semnificatul ambiguu. Semnificantul trebuie rostit ritualic, magic, pentru a releva autenticitatea semnificatului. Dar chiar și o excelență interpretativă fonică nu poate surmonta surprizele semnificatului, căci foarte adesea acesta are valoare sacramentală, de mister existențial. Spiritul fonic și fonologic, dublat de spiritul semantic, nu poate decât să surprindă faptul că opera autentică este insondabilă...

¹ Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 210.

Lucian Blaga and "Zalmoxis": The Revolt of Our Non-Latin Nature

The dialectic involving the manner in which Magus conceives the man-nature relationship and that of his conception of Zalmoxis (in fact, the Dacians in the play), the way this dialectic is expressed in the dialogue between Magus and the Woodcarver recalls with great detail the Appolonian-Dyonisian opposition from the writings of Nietzsche's *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music* (Gană 1986: XV-XVI)¹.

...Nietzsche, as well as Blaga, had a good cultural intuition when they used a Dyonisiac symbol as the re-emergence of an ancestral nature of a non-Latin substrate (Braga 1998: 185).

Lucian Blaga's creator spirit recognizes a reorientation in the moment in which the epoch of its formation concludes: the necessity of his own ethnic spirit's affirmation in rapport with other cultures cannot dispense with an implication in the artistic discourse of a concept without being and the purpose of existence. The objectification of lyricism will be realized through the recourse to cultural masks, evident in the cycles of *The Death of Pan* and *Verses*

¹ All quotations herein were translated from Romanian into English by Doris PLANTUS-RUNEY.

Written on Dried Grape Leaves from the volume *Footsteps of the Prophet*. Also in this context it will broach a new (literary) type, the dramatic poem, in *The Hermit*, included in the volume cited and further advanced in *Zalmoxis*. Between these, the most available to determine attitudes of disconcerting strangeness remains *Zalmoxis*, a dramatic poem in which each character autonomously structures his own discursive lyric, expressing thus a variety of concepts over the spiritual foundation of the Dacians.

The charm of each nuance in part relates in the last instance, the mode in which the author understands the proper structure of the actual dramatic perspective above the revolt of our non-Latin foundation. The Shepherd is afraid of the moon's light: "The sun's is easy, but the moon is hard." He re-experiences it as if a burden, inasmuch as the light propagated by the moon is not the true light, the original. It is an unnatural reflex of real lights, while the state of knowing the singular truth finds itself in a precarious condition, perhaps even erroneous, in that which regards the Dacians, in the example of the Shepherd. He who falls during the incident of the moon's light is no longer himself in rapport with the real world, in part and because the world itself that surrounds him is no longer the authentic one, he is not correctly revealed by a false light. It would be possible to sustain a parallel between the ontological condition of the people of Glaucon's *The Myth of the Cave*, by Plato, and the transformation of the Shepherd's very being under the incident of the moon's light. Both human states find themselves alongside the projection of essential reality. The Shepherd is conscious of his fault, the unnatural transformation of his nocturnal being and desires to reintegrate into the correct project, except that he does not know the modality by which to achieve this. On the other hand, the evidence need not be elucidated: the moon's light, which is "hard" [and] under whose auspices the Shepherd rediscovers himself disarmed, constitutes a direct transmission to the nocturnal half of the Attic's sky, troubled, represented by non other than the initiating mysteries and the obscure rituals of sacrifice specific to Dionisian frenzies.

The effects of nocturnal lights are among the most fatal for the Shepherd, he, being transformed into a werewolf: "...and in the form of a black beast I rent the sheep of my flock." The Shepherd performs a sacrilege, or more correctly, a pagan ritual, specifically Dyonisiac: the renting of sheep, *sparagmos*, which presupposes in the subtext a consumption of raw flesh, omophagia, perhaps the culminating point of the Dyonisiac feeding frenzy, the moment in which the dying faithful of pagan belief, of Thracian origin, believe that they can identify with the god Dionysus himself, represented by a goat. The destruction of the limit of human-deification can be manifested through the beatification provoked by ecstasy. The unification of human with animal suggests a return to the chaos of the world without laws. However, the eschatological dimension, the soteriological one of the same kind that appears only in Orphism, is missing. Dyonisism did not convey souls to the afterlife, not even in terms of eternal life or the salvation of souls, but rather it produced an escape on earth to a strange and disconcerting place. The essence of the Dyonisiac ritual was to better situate oneself through sacralization of human order. Therefore in the Appolonian-Dyonisian opposition advanced by Nietzsche in 1872, the Shepherd is in Blaga's vision the dramatic materialization of those two states. The Shepherd, however, was not always the subject of such supernatural experiences:

SORCERER. Since when do you bear this punishment?

SHEPHERD. The seventh harvest of the grapes.

The uneasy throng had gathered in the orchard of the Blind
One

to listen to Zalmoxis speak.

I was the first one to strike him with a rock. (Blaga 1986: 46)

The Shepherd numbers his punishment in bacchanalian points of reference, so common to the daily lives of the Dacians, but also the Dyonisian multitudes of the ancient Greek hills. Beyond evidence,

the Shepherd reveals himself the apostle of the new faith propagated by Zalmoxis, even if he is not aware of his ritualistic role that consequently interprets him thus. It reminds us in this sense of the Baccante of Euripides, or *Ajax the Telamonian from Salamina* by Sophocles, mortals above judgment whose god exercises his direct will. The transfer of the new faith from this prophet, Zalmoxis, to his first disciple, the Shepherd, will produce itself at the level of thought without voice, without words, through a mere look that will signify deep tracks in the conscience of the first mortal who sketches the gesture of abjuration of apparent proscription:

I don't know anymore, I trembled and after I ached
because the young man opened his sad eyes, wide—
and did not/ ask why.

But on this same night the moon had appeared also.
I tore five sheep to shreds and then I wept in their fleece
(Blaga 1986: 46).

In order to convince the community with their own traditions of the authenticity of a new religious faith, Zalmoxis had offered a just example of conversion of his first opponent. The fault of not having recognized the new faith of the Blind One is expiated through grave ontological rumblings. The new god is a vain and vengeful one. His emergence from the dates of natural conditions of humanity tries the character who is both chthonic and Dionysiac of the new religion. Yet all of this can offer a solution to the reintegration into the natural order of humanity, the condition being simple obedience, recognizing your initial error. The Shepherd continues: "I track the young man with the big eyes / and seek in the sand the blood that runs from his body./ When I sip a drop of his spilled blood I come to my senses/ and become once more—a man" (Blaga 1986: 48).

The Shepherd is more afraid, however, of the vindictive character of the new god, Zalmoxis than the authentication of the new faith of the Blind One. The essential need of the Shepherd is

precisely to free himself of the incidence of living under the nocturnal auspices: "Protect me from the moon", he implores, appealing to the Sorcerer (the traditional sacerdotal/shaman), proof that the Dacians were not ready to assimilate the new religion of the Blind One. The solution to transform the prophet Zalmoxis into one of the gods of the traditional polytheistic religion appears thus rightfully inherent, the only compromise possible for a community unprepared and incapable of being initiated into monotheism. Because the teaching of the Blind One was strange to the Dacians, it proves the fact that the Shepherd seeks an escape by making an appeal to the Sorcerer, who is fundamentally an impostor. By invoking the spirit of the fire, (the first spirit as much in the primordial sense as in the rudimentary), he avails himself of the slyness of rationality in order to denature a dangerous teaching through incomprehensibility and his transforming or reforming condition. "Zalmoxis was not a man" decrees the voice of the Magician, the sacerdot who, intuiting himself through disappearing into neant does not have the power to thwart by means of traditional ritual, but through the illusion of a virtual myth which, once patent, is easily framed in ritual practices, perhaps even adding to them new forms and dimensions, but still guaranteeing survival: Apollonian rituals. Harmony of visible forms was specific to the Apollonian, apparent by calm, serene, unproblematic equilibrium and adeptness to this ontological paradigm seems to be restored in the Shepherd when he partakes of the spilled blood of Zalmoxis, in the form of wine from the skull. Afterwards, he kneels humbly to the new god, following with the offering of sacrifices of salmon on the altar. Coincidences with aspects of Christianity are omnipresent throughout this dramatic poem.

Reintegration into equilibrated, harmonious data precisely determined as in a cult of the Apollonian type, seems to be realized through the desires and will of the Magician. For the new cult of the Zalmoxis-god isn't the veritable one; it is further clouded by the present parable apparently incidental and negligible in the second

act, that is constituted through a facile solution discovered by the children to evade the horrors of reality. Terrified by “the Shepherd who turns into a werewolf at night” the youngest child, Nusitatu, will hear the counsel of the oldest in order to beware the unnatural threat of this strange metamorphosis of a human beast: closing his eyes, it seems to the child already night and that owing to the darkness no one would be able to spot him. In fact, we identify in this existential situation transposed to a ludicrous level, the reactions of the Dacians, who find themselves in incongruence with the essence of the teachings of the Blind One. Fearing this in a similar mode with Nusitatu’s fear, they will naively accept an erroneous but convenient stratagem to rid themselves of the dangerous risks to an existential philosophy they would be unable to conceive or assimilate. This would have betrayed the useless vanity of their spiritual condition and would have subjected them to destruction under the rapport of metaphysics, violating the precise component of beingness that defines them as a human community. The Dacians would close their eyes to the teachings of the Blind One while in a spiritual night they are complacent, so evident because they cannot perceive the truth; they cannot live the religious revelation the way it is very possible to do. This is because not even the Blind One could identify them as virtually faithful. In the voluntarily created nebulousness, it would be easy for them to consider the prophet of a rightful new faith a natural representative of the traditional religious gallery.

In the definitive it is actually well received, being that he is one of theirs, the Getic people, since all of the Dacian deities are of allogenic origin. The Hunchback says, “It is alright like this: from now on you have/ a god who finally understands your language. / The others, after all, speak only Greek” (Blaga 1986: 84).

The parallel between the children’s game and the community’s reaction can be tested also against the level of he who manipulates, here identified as the Magus transposed in “the oldest child”, while the Sorcerer is “the middle child.” The greatest

communities are invested with faith on the part of the youngest, while in times of trouble the youngest needs to believe in the competence of the oldest. He, at his turn, understands this to be his duty to satisfy his pride by manipulating the one situated lower in the hierarchy of the community. An intermediary, the middle child, "clever, holding back his laughter" will exploit the situation inherently created. From the equation all will emerge satisfied and confident, that is, the community is saved in the form of its assembly. What suffers is the principle, the idea that is denatured and its prophet that is spiritually arrested. Sextil Pușcariu is the first to observe this aspect at the end of one of the lectures of the play, a lecture realized by the actual author: "...the throngs absent of deep conviction which, in their tendency to divine, forgets the idea sowed by the apostle in the moment his statue was raised in the temple." (Pușcariu 1978: 533)

And still the Dacians were not Greek, but to catalogue their faith whether by the embodiment of the Dyonisiac, or the regimentation of the Apollonian means to denature the true spiritual dimensions that were impossible for them to define in the first place. The most expressive characterization in this sense is offered to us by an intruder, a stranger to the community, the only one who could objectify their being. The Greek Woodcarver would come close to the Dacian being's faith in the Blind one through a difficult rhetorical interrogation:

WOODCARVER. And maybe this blind god of his is
something else
other than this kind of the Being's and that of the Dacians —
wild, tormented, blind, strange, eternally tried?
Oh, no. I don't feel surrounded by people,
but rather so in the middle of nature
that I wonder how they haven't tufts of moss on the tops of
their
heads instead of hair — like the rocks. (Blaga 1986: 122)

With all of this, a conflict between the metaphysical condition of the Dacians and the wisdom of the Blind One is perpetuated throughout the poem, so differences must subsist in both those faiths. A possible explanation is offered by George Gană

...if drawing close to nature is the foundation of the teachings of Zalmoxis and the Dacian's way of being, the understanding or the living of this intimate nearness is different: in the time that his kind live in a natural form (the natural state), the sentiment of the righteous toward her, Zalmoxis brings the awareness of separation and of distance that makes possible the same grasp of nature as a whole, her veneration as a divine absolute (divinization and mythic hypostasis), and her domination, [her] participation in the cosmic through the contemplation of things and through the continuation of the creative process of nature (Gană1986: XIV).

In fact, the Dacians configured by Lucian Blaga in *Zalmoxis* have a heterogenous character in comparison with the concept of humanity. They are an imperfect construct, their community is undefined, and it is but an embryo of society. The interpretation in conformity with Dacians, who would have been more than men, is illusory; Dacians appear as something less than men. Their incapacity to frame within a specific divine project need not be viewed as a spiritual failure. Moreover, the Dacians were not yet ontologically completed and thus unprepared for revelation of the new faith of the Blind One. In this context the Magus, who orchestrates a work of falsity, need not be quickly condemned. As a spiritual parent, he understands and he worries about his children. In this perspective, the opinions of the Woodcarver and of Magus, apparent contradictions only, admit in subsidiary these states of fact; the ludicrous, infantile character of the Dacians:

WOODCARVER. O, believe me,

with their hearts they understand him and even now are close
to him.

But Dacians have the imaginations of children. (Blaga 1986:
122)

SORCERER. If they would live like Zalmoxis wished them to,
they would consume themselves like fire.
Children need a gentle dream to calm them—
and light to stop them from bolting, to hold back
forces that swarm in their earth
too fertile in troubled wellsprings. (Blaga 1986: 124)

Magus is fully conscious that the apollinization he professes is
the cultic compromise needed to insure “the children” comfort.
Magus’ action could be inspired by—or put in parallel with—the
acceptance of Dionysus in the Greek pantheon, described by Erwin
Rohde in 1893 this way:

...in order to realize the aspiration of religious universality of
which they were unreprouchably inspired, his priests [those of
Apollo’s] had taken under their protection the Dyonisian cult. (...) But the cult at whose propagation and, without doubt, to which the ordering of the oracle at Delphi had contributed, was a cult of Dionysus more meek and civilized. (Rohde 1989: 244)

On the other hand, the religious phenomenon called Zalmoxis
was a recurrent-obsessive idea of the inter-bellum period, being re-
felt like a defining line of the uncertain origins of national specifics.
Nichifor Crainic affirms in 1924, in the pages of *Gândirea* in an essay
entitled “*Parsifal*”, the contradiction between our autonomous soul
and strange forms in the case of the Romanization in Dacia. The
Thracian, Dyonisiac soul of the “woodsman Zalmoxis”, says Magus,
the “eternal young woodsman”, says Zemora, could not be
integrated in a harmonious whole equalized in the forms of the

Roman civilization. In Nichifor Crainic's opinion this anti-thesis artificially applied constituted a work of falsification that illustrates the phenomenon of pseudo-metamorphosis: the capture of a primitive soul in foreign or strange forms of a proposed culture. A similar idea had been expressed earlier by the actual author of the dramatic poem in 1921, in the pages of that same journal, *Gândirea*, in the essay "The Revolt of Our Non-Latin Origins". Blaga says:

We speak of the spirit of our culture; we want to be only this: Latin—clan, rational, balanced, lovers of form, classics—but wanting or not wanting we are much more; (...) it can be said that in the Romanian spirit Latinity dominates quietly and through cultural excellence. We have, however, a rich Slavic-Thracian nature, exuberant and vital, which, regardless how we might resist, it sometimes is freed from the corolla of the unknown, rising powerfully in our consciousness. Latin symmetry and harmony is frequently ripped by storm that strikes mildly in depths however metaphysical of our Romanian soul. It is a revolt of our Latin essence (Blaga 1973: 48).

Avant la lettre, Magus' solution to transform Zalmoxis from a prophet of the faith of the Blind One into a god of his cult proper can be framed in the coordinates of a spiritual falsification, in terms defined by the intellectual thinker. In this context an existential dilemma is born: which of the antinomical ideologies is the authentic, in rapport with the absolute? Zalmoxis himself seems caught in this impasse, because he exiles himself in a cave where he waits as if in a maternal womb, like a monad in a virtual [act of] becoming, evolving, living the tortured revelation of incompatibility of the Blind One and the Dacian. He seems to realize that having come at an improper time, into a world not prepared to meet him: "I fear that too soon will I bring a new faith among men" (Blaga 1986: 102).

However, Zalmoxis' emergence into the light is inevitable and inherent. His alter ego, visions of the prophet's actual condition in

various states, explains the irreversible: the prophet cannot shirk from assuming his actual irrevocable destiny, he cannot deviate from the pre-established path in conformity with fate. The first avatar, the Old Man, identified with Socrates, admonishes him: "When you are a wellspring, all you can do is run to the sea! / You, Zalmoxis, why do you linger in this cave?" (Blaga1986: 102).

Not by happenstance does his posture remind him of the subsequent initiator of Christianity, Jesus Christ, the Young Man with "the crown of thorns", certifying his fate: "I bring you news from the other side. Your moment draws near, new man" (Blaga 1986: 78, Blaga 1986: 80). "The Man on the Stake", evidently the future Giordano Bruno, is the most drastic in formulating without equivocal sentence, the unique possibility of consuming with purpose his passing through life: "Rise up, mankind, toward the sky/ or else may the worms gnaw at you in the grave" (Blaga 1986: 86). Though he can intuit his own end—or perhaps precisely because he can from the crumbs that offered him perhaps even by the Blind One, in order to extract him from an impasse—Zalmoxis understands and accepts his fate: *"He storms out of the cave. A great light attends him"* (Blaga 1986: 86). Dramatic transfiguration and the adaptation of the scene in the garden of Gethsemane did not diminish from the divine project. The tragic condition is not the community's, that perhaps—or not—would thrive outside the predestined information/data of a transcendent principle, the Blind One. The metaphysical condition of the community is no less authentic, even if it is not written in the construct promoted by Zalmoxis. The Dacians can exist in continuation in a specific ontological degree, that of the instinctive, without being conscious that they would be guilty or that they would somehow commit a mistake. The Dacians can be recorded as a conglomerate that does not surpass the limit while their story closes this way. Tragedy belongs, still to Zalmoxis, he who is conscious that he has fulfilled a precise, predestined role, a role that the "Thracian public" does not recognize, does not accept. Zalmoxis is thus the only one above those who plan the danger of his failure.

The young woman Zemora, the first to meet Zalmoxis, does not reiterate after a long time waiting for the one in the cave, the performance of the prophet's investment with "the understanding by telling about the beginning of the world." After seven years, at the emergence of the prophet into the light, the meeting between them repeats, but she is no longer the same one. The young woman speaks to the man about a god, without understanding that the very same man gazes into her eyes and that the god cannot exist: "Zalmoxis was too much to behold, / while this is too much man" (Blaga 1986: 110). Part of the blame in the virtue of which Zalmoxis can no longer be prophet belongs to the protagonist himself. This can be deduced from a dialogue that refers to the Dacian bard, Madura, a variation on the same fixed theme, the man bestowed with a divine gift to communicate with his kind a fragment broken from the transcendent, when Zemora says, "He lived in his little citadel, all alone,/ until he murdered his soul" (Blaga 1986: 118). Zalmoxis murdered his soul, his piece of humanity, living in his hermitage in the cave. The swarm spied in "the moondust" is the last messenger of him who was once a bard. The stallion does not carry his master in his mad splenetic run toward the castle, an ambiguous and polyphonic symbol of the ivory tower, of the seat of the people, of the localization of a superior instance, of that that cannot be conquered. The lyre/harp he drags in his wake gives the Dacians to understand, apparently, that his divine grace has ended. The harp will never more give birth to delight the redeemed being of Madura, because he has consumed his destiny. The representative question is raised, however, of whose faith—and the metaphysical finalities—is the bard Madura. Is he an avatar of Orpheus, who bewitches with his charmed lyre the wild things of the woods, establishing thus harmonious forms, serenity, and calm? Or is he a bard from Dyonisis' retinue? The music belongs, according to Nietzsche, to spheres of action of this god, inasmuch as the forms of the music stir restlessness in the soul of the receptor, the rhythm of the music sends everything that exists to disharmonic running. Therefore does the

vanishing of Madura signifies the establishment of the arbitrary vitalist-organic or, to the contrary, the enthronement of a domination of Being through contemplative co-participation to the cosmos? Does it suggest the failure of the prophet Zalmoxis or the failure of the anticipation of the revelation of the Blind One? Why did Madura understand that he has to die to transmit a primordial song, tempera of autonomous metaphysics, to his kind through music, whose melody was already whistled by shepherds for a long time, a song of which Madura would not have to know anything except appropriate words? Specifically, in the "barren horizon" the "ancient secrets" are housed, secrets that cannot be sought through his absent thought. Walking through branches he would be wounded by thorns. The blood of the wound, his pain, would give voice to the harp toward evening not to express necessarily new revelations, but to give the same old secrets the consciousness of eternity. The original mystery of existence cannot be, therefore, overcome: you, as a man, endowed or not, to intuit, however incomplete, imperfect and partial, you are finally forced to let him subjugate you. To recognize yourself bound in face of the mystery means, at most, to know it luciferically, meaning the guarantee of survival of the secret beyond yourself. It is tragedy from hereon in, but all the greatness of the human condition as well, because the ontological destiny of man is to live in the "horizon of mysteries" and to be endowed with "revelation" that is realized through the act of creation, from the prophet. Therefore Madura dies in creation, anticipating the death of the prophet through the revelation of the teachings of the Blind One.

Zalmoxis, however, seems more disoriented than ever with his gaze of his purpose through the passing on the earth. He fulfils, forced by fatality, a destiny that surpasses him as an individual. The tracks of his footsteps will earn true [metaphysical] dimensions on the other side of his arduous and ephemeral journey in the world: "And here is my shadow, too—/ I have never understood it./ I cast it from me and still it is greater than I am" (Blaga 1986: 122). The destiny of the prophet Zalmoxis would have been to sacrifice himself

for his entire people, as a kind of scapegoat over whom he concentrates the sins of the community, sacrificed by people in order to be forgiven and saved by gods. Once they have accomplished the killing of the prophet Zalmoxis, killing even his statue, the Dacians earn the revelation of the myth of the Blind One. Post facto they seem to believe that The Blind One is, from this day forward, among them, theirs, themselves:

FIRST PERSON. Zalmoxis is dead.

SECOND PERSON. But he brought us God.

FIRST PERSON. The Blind One is among us once more.

SECOND PERSON. And within us. (Blaga 1986: 144)

For a similar interpretation Ov. S. Crohmălniceanu seems to agree, that "A type of Dionysian pantheism adapted to theory with a gaze at the Great Anonymous would resume, after Blaga, the religion of the Dacians. (...) In order to arrive at this faith in the mystery that cannot be separated from existence, the Dacians were obliged to stone the prophet to death" (Crohmălniceanu 1963: 161). In Lucian Blaga's debut play he does not reconfigure the cult of Zalmoxis in his historical markings, but rather creates a space in which the creative imagination of the poet begets his own myth. Mircea Eliade is the one who resumes the synthetic interpretations offered by religious belongings of the Dacian god:

... ancient authors as well as modern named savants solidarized Zalmoxis on the one hand with Dionysus and Orpheus, while on the other hand with mythical characters or mythologized characters whose characteristic lines were a technique of ecstasy be it of a shamanic type, be it mantic, be it descents into Hell (katabasis). (Eliade 1980: 51).

Blaga's Blind One wants to embody two similar dimensions, nature in its fullness of creative capacity, within an attempt to

express and artistically reconcile a chronic and perpetual indecision of the reception of the historical reality of the cult of Zalmoxis, seen as a coincidental opposition. And as Florescu notes:

“Otherwise, Zalmoxis is a variant of the original name of Zalmoxis with the significance of a god of the earth. It is possible that the metathetical transformation of the name and epiphany take place on the mountain peak, a place specific to the uranic cult, loses its chthonic sense, so much so as to become confounded with the initial divination of the Gebeleizis sky” (Florescu 1980: 540).

Between the chthonic and the uranic, in Blaga’s play, it is possible that Zalmoxis could have lost contact with his kind. Starting from an existential dimension so specific and familiar of his people, namely the chthonic, Zalmoxis will have estranged himself to Dacians through his overstay in a cave, where in his attempt to embrace a new dimension—the uranic—seemed to much to those below, who, prisoners of their own spiritual limitations, ontological or drastically sanctioned and from within a primary instinct of self-protection. However, the myth is born spontaneously after the disappearance of the prophet, the intuition and consciousness of the Dacians suggesting a revelation. Sacrificing his messenger, the Blind One guaranteed his being in the horizon of immortality. The achievement of the dramatic art of the author, found at the beginning of the same road as the poet and as dramatist, can be considered, without reservation, the gathering of the world in cosmic perspective, the intuition and expression suggestive of the absolute foundation of man, the relationship of the human being in rapport with the nature of the universe.

In English by Doris Plantus-Runey, USA, 2009

References

Blaga, L. (1973). Revolta fondului nostru nelatin, „Gândirea”, I (10), 1921, in M. Popa (Ed.), *Lucian Blaga, Ceasornicul de nisip*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Blaga, L. (1986). Zamolxe, in *Lucian Blaga, Opere. 3. Teatru*. București: Editura Minerva.

Braga, C. (1998). *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Iași: Institutul European.

Crohmălniceanu, Ov. S. (1963). *Lucian Blaga*. București: Editura pentru Literatură.

Florescu, R. (1980). *Note la Vasile Pârvan, Getica*. București: Ed. Meridiane.

Gană, Ge. (1986). Teatrul lui Lucian Blaga, studiu introductiv la Lucian Blaga, în *Opere. 3. Teatru*. București: Editura Minerva.

Pușcariu, S. (1978). *Memorii*, in M. Vulpe (Ed.). București: Editura Minerva.

Rohde, E. (1989). *Psyche*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Bibliografie selectivă

BLAGA, Lucian, *Aforisme*, în „Contemporanul”, nr. 19, 1967

BLAGA, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1973

BLAGA, Lucian, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968

BLAGA, Lucian, *Discobolul. Aforisme și însemnări*, București. Editura Publicom, 1945

BLAGA, Lucian, *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968

BLAGA, Lucian, *Filozofia stilului*, București, Cultura Națională, 1924

BLAGA, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*. Ediția a II-a. Ediție îngrijită, cu un cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura Eminescu, 1973

BLAGA, Lucian, *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefată de George Gană, București, Editura Minerva, 1972

BLAGA, Lucian, *Opere 5. Teatru*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1977

BLAGA, Lucian, *Opere 2. Poezii postume*. Ediție critică de George Gană, București, Editura Minerva, 1984

BLAGA, Lucian, *Opere, 3, Teatru*, București. Editura Minerva, 1986

BLAGA, Lucian, *Opere 12. Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediție coordonată de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1995

BLAGA, Lucian, *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994

BLAGA, Lucian, *Teatru*, 2, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1984

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*. Ediție îngrijită de Sorin Mărculescu. Prefață de D. Ghișe, București, Editura pentru literatură universală, 1969

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii III. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994

*

* *

BĂLU, Ion, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997

BĂNCILĂ, Vasile, *Lucian Blaga, energie românească*. Îngrijirea ediției, adnotări, notă asupra ediției și tabelul bibliografic de Ileana Băncilă, Timișoara, Editura Marineasa, 1995

BĂRBULESCU, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*. Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I.O., 1997

BĂGIU, Lucian, *Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei în „Meridian Blaga IV”* [comunicări prezentate la sesiunile științifice anuale de la Cluj-Napoca, dedicate operei poetice și filosofice: 1990-2002], Societatea Culturală „Lucian Blaga” Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004, p. 152-156

***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Versiune diortosită

după *Septuaginta* redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001

BRAGA, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Prefață de Nicolae Balotă, Iași, Institutul European, 1998

BRAGA, Mircea, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului*, în „Steaua”, anul XIX, nr. 3, martie 1968, p. 5-12, nr. 4, aprilie 1968, p. 14-23, reprodus în vol. *Sincronism și tradiție*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972

BRAGA, Mircea, *Recursul la tradiție. O propunere hermeneutică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Lucian Blaga*. București. Editura pentru Literatură. 1963

CIOMPEC, Gh., *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979

CUBLEȘAN, Constantin, *Reprezentarea mitologică a vieții (Înviere) în Meridian Blaga 5*. Tom 1 – Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 79-97

CULIANU, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*. Ediția a doua. Traducere de Tereza Culianu-Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfață de H.-R. Patapievici, Iași, Editura Polirom, 2002

***, *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992

ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980

FANACHE, V., *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003

FANACHE, V., *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000

FANACHE, Vasile, *Cursul special Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002

GANĂ, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976

GANĂ, George, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga, Opere 3. Teatru*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1986

GOETHE, *Poezie și adevăr*. Traducere de Tudor Vianu, București, Editura Minerva, 1967

IVANCU, Emilia, *Natura polivalentă a Nonei în drama „Tulburarea apelor”, de Lucian Blaga*, în *Philologica Jassyensia*, An III, Nr. 1, 2007, p. 35-38

***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu. București, Editura Eminescu, 1981

MARIN SADOVEANU, Ion, *„Tulburarea apelor” de Lucian Blaga*, în *„Gândirea”*, an III, nr. 3-4, 5-20 iunie 1923, reprodus în vol. *Dramă și teatru*, Arad. Editura Librăriei Arhidiecezane, 1926

MÂNDRA, V., *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, Editura Minerva, 1971

MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O., 2000

MICU, Dumitru, *Meșterul Manole, Comentariu la poemul dramatic Meșterul Manole*, în vol. Valeriu Anania, *Greul pământului*. I, București, Editura Eminescu, 1982

MIHĂILESCU, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Editura Anima, 1999

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, București, Editura Anima, 2003.

MUTHU, Mircea, *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene*. Ediția a II-a, Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca – Constanța, Editura Paralela 45, 2002

NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*. Antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978

NOICA, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, București, Editura Științifică, 1970

PALEOLOGU, Alexandru, *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu, 1970

PALEOLOGU, Alexandru, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981

PÂRVAN, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Radu Florescu. București. Ed. Meridiane. 1982

PAPU, Edgar, *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Editura Cugetarea, 1943

POPA, Ionel, *Meșterul Manole – glose și comentarii*, în vol. *Glose blagiene*, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 2003

ROHDE, Erwin, *Psyche*. București. Editura Științifică și Enciclopedică. 1989

SÂN-GIORGIU, Ion, *Personalitatea lui Goethe*, în „Revista Germaniștilor Români”, Anul I, nr. 1, 22 martie 1932. p. 59

ȘORA, Mariana, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970

PUȘCARIU, Sextil, *Memorii*. Ediție de Magdalena Vulpe. Prefață de Ion Bulei. Note de Ion Bulei și Magdalena Vulpe. București. Editura Minerva. 1978

TODORAN, Eugen, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981

TODORAN, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985

TODORAN, Eugen, *Meșterul Manole, mit românesc în teatrul lui L. Blaga*, în vol. *Folclor literar II*, Timișoara, 1968

VATAMANIUC, D., *Lucian Blaga. 1895-1961. Bibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977

VIANU, Tudor, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură, 1968

VIANU, Tudor, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvântul”, decembrie 1925, în vol. *Lucian Blaga interpretat de...*, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București. Editura Eminescu, 1981

VOINESCU, Alice, *Aspecte din teatrul contemporan*, București. Editura Fundațiilor, 1941

Referințe critice

Eseul despre dramaturgia lui Blaga, semnat de Lucian Bâgiu, aparține unui critic în devenire, el atestă debutul unei vocații pe care timpul, suntem convinși, o va putea ridica la nivelul certitudinii. Oricum, actuala interpretare a teatrului blagian constituie o probă trecută cu virtuozitate, paginile tânărului critic se configurează sistematic, ele se rețin prin acuitatea formulărilor, în aprecieri convingătoare. Lucian Bâgiu analizează cele zece piese ale dramaturgului Blaga punându-le sub tutela unei sintagme critice fecunde, a ficțiunilor matcă, sub care discerne suita de imagini sinteză de proveniență arhetipală, relevate în miturile încărcate de tâlc mai adecvate decât multe alte zone ale umanului transfigurărilor teatrale.

V. Fanache

Demersul exegetic pornește de la acreditarea dramaturgiei blagiene ca „teatru de idei”. Teatrul lui Lucian Blaga este, poate înainte de orice, depozitarul unor chintesente etice, estetice, religioase și folclorice ale spiritualității românești autentice, regășibilă în variantă larg simbolică în fiecare segment de text. Blaga însuși alesese această formă de expunere a unui preaplin al sufletului ca o șansă de a salva de mutilare Ideea, undeva în spatele dramaturgiei sale relevându-se un întreg sistem filosofic fundamentat pe principiile de sine stătătoare ale entității de sine stătătoare completate cu valențele cogito-ului care rostuiește ființa

transcendentă. Tocmai aceste culise ale operei dramatice stau în centrul de interes al prezentei cărți. Cele zece piese ale dramaturgiei blagiene beneficiază, fiecare în parte, de analize ample, cu instrumente competente împrumutate din critica tematică, filosofia culturii, sociologie, psihanaliză și, mai ales, arhetipologie. Găsim, în paginile volumului, eseuri de valoare concentrate pe idei-forță indisolubil legate de esențele spiritualității și ale destinului cultural autohton, intenția fiind de a resemantiza efervescența Absolutului ființei, un „absolut de sortimente”, extrem de productiv în fiecare dintre Fondurile imagistice ale dramaturgiei blagiene. Volumul oferă o sugestie de acceptare a protocolului compunerii simbolurilor și de revigorare a tuturor structurilor mitice și arhetipale viabile. Atenția se concentrează prioritar pe elementele de forță ale semnificării, spre dimensiunile cutumiare ale actanților ritualici ai dramaturgiei blagiene. Volumul este gândit într-un mod aparte, oferind noi perspective de lectură cititorului căutător de sensuri subtile.

(Diana Câmpan, *Despre instituirea estetică a absolutului blagian în viziunea unui tânăr exeget*, în „Pașii profetului”, Alba Iulia, Festivalul Internațional „Lucian Blaga”, 9 - 11 mai 2003, Ediția a XIII-a, Editori: Ministerul Culturii și Cultelor, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Alba, Biblioteca Județeană „Lucian Blaga” Alba Iulia, p. 3)

Volumul pune accentul pe valorificarea capacităților polimorfismului blagian. Întâlnim o pledoarie pentru „Dorul românesc”, un teritoriu în care religiosul și magicul se află în dispută. Imaginile sintetizează transpun prin cuvânt, prin tăcere sau prin pauze semnificative profundele dualități ale sufletului omenesc, în desăvârșită căutare și aspirație înspre absolut, spre creația de dincolo de moarte. Fondul instinctual al ființei animă dimensiunea unui permanent proces de limpezire și rostuire interioară, lupta dintre conștiință și legea cărnii, sacrificarea interesului personal în favoarea celui colectiv, conștiința unei misiuni de dincolo de timp, care acordă

substanță purtătoare de sens și gravitate dimensiunii imaginative a spiritului creator. De unde și încărcătura metafizică pe care dramaturgul o atribuie mereu personajelor sale, fiecare aducând în scenă numeroase nuanțe semantice, expresii stilizate, esențializate și abstractizate, care adâncesc ideea de „teatru artistic” așa cum o concepe Blaga. Sub zodia florarului, spiritul blagian își vădește valoarea de permanență și fecundă articulare în spațiul creației, atotbiruitoare în fața fragilității și efemerului existențial.

(Mircea Popa, *Exegeze blagiene în „Caligraf”*, Drobeta Turnu Severin, revistă de cultură editată de Asociația Culturală „Decebal” - Mehedinți, apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România, Președinte de onoare Paul Tudor, Anul IV – Nr. 6 (40), iunie 2004, ISSN 1528-5183, p. 4).

Un studiu de referință este rezervat Meșterului Manole din piesa cu titlul omonim. Aplombul cărturăresc al tânărului universitar anunță un cercetător cu stil deja format, sobru și cu o frază limpede, coerentă, cursivă. Întreg demersul lui Lucian Bâgiu oferit protagonistului Manole vizează acel *laudatio* adus lui *homo aedificans*, pe care Blaga l-a coborât din sfera ideilor în mitologia românească.

(Marian Barbu, *Lucian Blaga în actualitate*, în „Scrișul românesc”, Revistă de cultură fondată la Craiova, în 1927, Apare sub egida Ministerului Culturii și Cultelor, Serie nouă, Anul III, Nr. 5-6 (21-22), mai-iunie 2005, p. 20).

O nouă abordare a teatrului lui Lucian Blaga întreprinde, recent, tânărul universitar albaiulian Lucian Bâgiu, într-o lucrare mai mult decât meritorie: *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului* (Editura Imago, Sibiu, 2003). Sub acest titlu, ce ar părea de o căutată prețiozitate, autorul încearcă să surprindă – după cum

afirmă într-un lămuritor preambulu – „instituirea «estetică» a spiritualității absolute prin «misterul existențialist»!”...

Precizând, de la bun început, că teatrul lui Blaga „se construiește în secvențe de *coincidentia oppositorum*”, fiind, astfel, prin excelență, un teatru de idei, Lucian Bâgiu punctează ideea de perspectivă ontică și ontologică în acest teatru, care nu numai că ar *reconfigura* tragedia antică, dar, mai mult, ar experimenta misterul medieval renescentist (*Tulburarea apelor*, 1923), pantomima misterială medievală (*Înviere*, 1925), misterul simbolist (*Cruciada copiilor*, 1930), dimpreună cu misterul antic (*Zamolxe*, 1921), „jocul dramatic” expresionist (*Fapta*, 1925), tragedia instauratoare (*Meșterul Manole*, 1927), fresca istorică (*Avram Iancu*, 1934), parabola biblică (*Arca lui Noe*, 1944), chiar jocul cu măști (*Anton Pann*, 1945).

Situat în avangarda teatrului românesc, în prima sa perioadă de creație (1921-1925), așa cum bine observa cercetătoarea Doina Modola, dramaturgia lui Blaga rupe, de fapt, cu tradiția clasică a genului, fixându-se pe o poetică esențializată, grație modulației expresioniste, „expresionismul fiind – observă autorul – o accepție proprie în teatrul său”, prin stilizare, esențializare și abstracțiune.

Perceput „nu ca un curent modern, ci ca o categorie tipologică recognoscibilă în întreaga istorie a culturii”, expresionismul este un curent cultural „care promovează valoarea și ideea de «absolut», precum și raportarea la principiul cosmic, ontic”: „Recuperarea estetică a spiritualității absolute aparține așadar expresionismului în măsura în care vom considera expresionismul ca pe un stil detectabil în cultura europeană medievală și modernă, inclusiv în cultura populară românească, și chiar în spațiul extra-european, la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc.”

Sub acest concept, de largă cuprindere, autorul așează cuvintele filosofului:

„De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea interioară îl transcendează trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.” (*Filosofia stilului*, 1924).

Desigur, din această perspectivă „teatrul blagian aparține cu siguranță expresionismului”, adică acelei categorii tipologice ce urmărește „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*”... Numai că trebuie prevăzută determinarea istorică a arealului cultural, poetul venind în contact cu expresionismul în vremea studiilor sale la Viena. Născut, așadar, într-un areal de cultură german, pe la începutul secolului al XX-lea, expresionismul, cu estetica lui axată pe esențializare, abstract și ideatic, nu trebuie transferat în mod cultural anistoric, ci înțeles în acel context de idei, ce a revoluționat, artistic și estetic, arta secolului...

Structurată în zece capitole, fiecărei piese fiindu-i dedicat un comentariu, studiul doctoral al dlui Lucian Bâgiu recomandă un autor bine orientat în problematica dramaturgiei blagiene, care încearcă să surprindă esențialitatea și specificul fiecărei piese în parte. Bunăoară, dacă în „Zamolxe” criticul identifică – slujindu-se de titlul celebrului eseu al poetului din 1921 – „*revolta fondului nostru nelatin*”, în „Tulburarea apelor” el remarcă „*reemergența fondului ancestral sub forma mitului păgân al lui Iisus-Pământul*”. „Daria” ar sugera „*izolarea (individului) pe fond cosmic*”, iar „Ivanca” ar milita, în cadre estetice, pentru o „*reconsiderare a inconștientului*”. O „*pledoarie pentru dorul românesc*” ar exprima patomima „Înviere”, iar tragedia „Meșterul Manole” ar ilustra acea „*perspectivă sofianică și fatalitate demonică*”, engramate profund în spiritualitatea românească.

Ideea de „*apriorism românesc*” și de „*absolut ancestral revelat*” ar fi încifrată în sens onto-gnoseologic în „Cruciada copiilor”. Apropiindu-ne de „misterul istoric”, criticul citește în „Avram Iancu” „*o viziune tragică asupra eroului mitic*”, iar o altă dimensiune emblematică a spiritualității românești, în care întâlnim și răsfrângerile duale ale unui creștinism popular și cosmic de început, în lupta dintre Fârtate și Nefârtate („*onticul dual antinomic*”) ar fi reflectată de „Arca lui Noe”. De aici la dichotomia revelatoare „*Povestea Vorbei vs. Cântul mut*” este însuși acel capăt de drum situat la marea înălțime de cuget poetic și meditație filozofică de pe platoul căreia ni se dezvăluie, armonioasă și coerentă în întreaga ei alcătuire,

această *terra mirabilis* a operei dramatice, în care mitologia și istoria, în modulația expresionismului poetic blagian, configurează o lume distinctă a românității noastre ca spiritualitate și destin.

În eseu final, *Ficțiunile matcă în dramaturgia blagiană*, autorul încearcă să fixeze acele „imagini-sinteză”, de care însuși Blaga făcea vorbire, ca „teme și tipare fundamentale în creația mitică”, pe considerentul că, vorba filozofului, „în mit imaginea sinteză e suverană”, fiind totodată o entitate complementară a realității, un principiu suprem integrator și valorizant al frânturilor surprinse în contingent (asimilată de eseist cu „ficțiunea-mată” din concepția lui André Maurois, fie că aceasta ia denumirea de „arhetip” jungian sau mit mioritic).

Accentuând, pe această idee, că dramaturgia lui Blaga are și o viziune unitară („teme și tipare fundamentale”, cum le-ar zice Titus Bărbulescu, care-i asigură coeziunea ideatică și stilistică), Lucian Bâgiu trece la o inventariere a acestora, îmbogățind sau corectând, oarecum, clasificarea lui Titus Bărbulescu: 1. *Teme sacre sau liturgice* (*Zamolxe, Tulburarea apelor, Daria, Ivanca, Înviere, Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Arca lui Noe, Avram Iancu și Anton Pann*) și 2. *Teme bogomilice*, ușor de identificat sau suprasaturate, nu numai în *Meșterul Manole*, dar și *Tulburarea apelor, Ivanca, Arca lui Noe*.

Pe lângă aceste două teme, radiografiate în conflictele modelatoare ale pieselor și în mentalitatea personajelor de acolo, ar mai fi de identificat și o a treia temă, formulată astfel: 3. *Tema operei împlinite*, a faptei și spiritului, în care importantă este acea calitate și voință frenetică a personajului blagian de a *făptui*, căci „înfăptuind” duci spiritul mai departe, pui lumea în mișcare și drama, conflictele iremediabile se sublimază în tragedie și eliberare. Adevărata «faptă» transcende în mituri ale iluminării și salvării (spre exemplu, sublimarea «faptei» lui Anton Pann în *Cântul mut*, dovadă a sublimării spiritului în *cântec*). Cu alte cuvinte semnificantul constituit din sunete ascunde semnificatul ambiguu, care are o valoare fonică, de ordinul incantației, vizând «iluminarea» și «sacramentele». Rostirea cuvântului declanșează forțe, stârnește

pasiuni, angajează destine, participă la întregul ansamblu fizic al spectacolului. Surprizele semnificantului sunt multiple și ele trimit la sacramental, la ideatic, la regăsirea armoniei, la iluminarea, la salvarea sau la jertfa care pecetluiește mituri și legende ale spiritualității românești.

Lucian Bâgiu urmărește această bogată problematică de idei a dramaturgiei blagiene în strânsă legătură cu o bibliografie critică recunoscută. E o lectură care se pliază, de fapt, pe judecățile de valoare formulate deja în legătură cu acest teatru, de la critici din generațiile mai vechi (T. Vianu, Dragoș Protopopescu, Petre Manoliu, G. Călinescu, Perpessicius, Octav Șuluțiu) la interpreți de dată mai recentă (Ov. S. Crohmălniceanu, G. Gană, Dan C. Mihăilescu, Al. Paleologu, Alice Voinescu, Eugen Todoran, V. Fanache, Titus Bărbulescu, Mircea Braga, Doina Modola, Ioan Mariș, Aurel Sasu, Ion Vartic ș.a.), nelipsind raportările la prestigioși cercetători străini pentru fixarea teoretică a dezbaterii (Mircea Eliade, Ervin Rohde, Herman Melville, André Maurois, Guy Rachet...).

Pe lângă aceste nume de referință, autorul apelează curent la eseurile și studiile filozofice blagiene, pentru o înțelegere cât mai exactă dar și nuanțată, unitară și integratoare a fondului de idei, știindu-se că multe din ideile filozofice își găsesc ecou în opera lirică și dramatică.

Lucian Bâgiu este un tânăr critic de largi disponibilități creatoare. Raportându-și comentariul și reflecțiile la exegeze de mare autoritate, el nu rămâne la acest stadiu de alumn admirativ, dimpotrivă caută repere în spațiul culturii universale și mai ales în operele teoretice blagiene, de la *Filozofia stilului* la *Zări și etape*, *Isvoade* și *Trilogii*, îndeosebi *Trilogia culturii*, pentru o cât mai coerentă și argumentativă expunere.

Lucrarea dlui Lucian Bâgiu are cursivitate în decelarea „instituirii estetice a absolutului” în teatrul lui Blaga, ea venind într-un moment când reexaminarea *dramatikon*-ului blagian se face nu numai din perspectiva poziționării avangardiste a acestei opere, ci și din considerente intrinseci poeticii sale expresioniste axate pe

metafizica absolutului, idealității și esențializării, de la mitul antic și misteriile medievale la subconștientul insondabil al omului modern.

Zenovie CÂRLUGEA, 15 octombrie 2011*
(în vol. *Lucian Blaga – Sfârșit de secol, început de mileniu*, Scrisul Românesc. Fundația-Editura, 2012, p. 140-145).

* <http://zenoviecarlugea1950.wordpress.com/autori-si-opere-cronici-si-recenzii-2/autori-si-carti-recenzii-si-cronici-2/>

Scurtă notă biobibliografică

Lucian Vasile Bâgiu s-a născut la 23 noiembrie 1979, la Cluj-Napoca. Este doctor în Filologie magna cum laude, titlu obținut la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca în anul 2006 și, din același an, este membru al Uniunii Scriitorilor din România. A îndeplinit mandate de lector de limba română la Universitatea Norvegiană de Științe și Tehnologie din Trondheim între anii 2008-2011, la Universitatea Carolină din Praga în anul universitar 2012-2013, iar de la 1 august 2014 este agreat în cadrul Universității din Lund, Regatul Suediei. Îi este rezervat un post de asistent universitar la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

De același autor: *Sânziana în Lumea Poveștilor* (2006), *Neliniști* (2006), *Valeriu Anania. Scriitorul* (2006, Premiul pentru critică și istorie literară pe anul 2006 al Uniunii Scriitorilor din Romania, Filiala Alba-Hunedoara), *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiți* (2008). Este coautor al volumelor: *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (coord. Constantin Cubleșan, 2005), *Presa românească și ideea națională* (Antologie de articole politice și poezii patriotice, cronologie și dosar critic. Studiu introductiv și notă asupra ediției de Mircea Popa, 2006), *Mihail Sebastian. Teatru. Dicționar de personaje* (coord. Constantin Cubleșan, 2007), *Sacrul în poezia românească* (coord. Aurel Pantea, 2007).

Cuprins

FONS ET ORIGO.....	5
A BRIEF FORAY INTO THE DRAMATURGY OF LUCIAN BLAGA	9
INSTITUIREA „ESTETICĂ” A SPIRITUALITĂȚII ABSOLUTE PRIN „MISTERUL EXPRESIONIST”	19
I. ZAMOLXE (1921).	
<i>Revolta fondului nostru nelatin.....</i>	23
II. TULBURAREA APELOR (1923).	
<i>Mitul lui Isus-Pământul ca reemergență a spiritului panteist ancestral</i>	37
III. DARIA (1925).	
<i>Izolarea de fondul cosmic în „melodrama burgheză”/„drama psihanalitică”</i>	65
IV. IVANCA (1925).	
<i>Reconsiderarea înconștientului în „jocul dramatic” expresionist</i>	85
V. ÎNVIERE (1925).	
<i>Pledoarie pentru dorul românesc</i>	107
VI. MEȘTERUL MANOLE (1927)	125
LAUDATIO AL HOMO AEDIFICANS.....	125
BOGUMIL VS. BOGOMILISM.....	148
INGENUITATE ANGELICĂ ȘI/SAU VALENȚĂ STIHIALĂ	159

ZIDARII MEȘTERULUI MANOLE	166
IMAGO MUNDI SAU „FANTASTICUL PLIN DE SENS”	186
DIFERITE „VOCI”	192
VII. CRUCIADA COPIILOR (1930).	
<i>Mister simbolist, apriorism românesc.....</i>	201
VIII. AVRAM IANCU (1934).	
<i>Viziune tragică asupra eroului mitic în misterul istoric</i>	223
IX. ARCA LUI NOE	
<i>Fârtate și Nefârtate: onticul dual antinomic.....</i>	241
X. ANTON PANN.	
<i>Dihotomie revelatoare: Povestea Vorbei vs. Cântul mut</i>	261
FICȚIUNILE MATCĂ ÎN DRAMATURGIA BLAGIANĂ.....	277
TEME SACRE SAU LITURGICE	279
TEME BOGOMILICE	288
TEMA OPEREI ÎMPLINITE, A FAPTEI ȘI A SPIRITULUI.....	295
LUCIAN BLAGA AND “ZALMOXIS”:	
<i>The Revolt Of Our Non-Latin Nature</i>	307
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	323
REFERINȚE CRITICE	329
SCURTĂ NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ	337